



Alberto Manfredini

**LA CONDIZIONE
DELLA PROGETTAZIONE
ARCHITETTONICA
NELL'ITALIA
CONTEMPORANEA**

ALINEA
EDIZIONE

© copyright ALINEA editrice s.r.l. - Firenze 1998
50144 Firenze, via Pierluigi da Palestrina, 17 / 19 rosso
Tel. 055/333428 - Fax 055/331013

*tutti i diritti sono riservati;
nessuna parte può essere riprodotta in alcun modo
(compresi fotocopie e microfilm)
senza il permesso scritto dalla Casa Editrice*

ISBN 88-8125-292-9

e-mail ordini@alinea.it
<http://www.alinea.it>

IN COPERTINA:

Reggio Emilia. Centro di radioterapia oncologica e medicina nucleare.
Alberto, Enea e Giovanni Manfredini (1984)

Alberto Manfredini

**LA CONDIZIONE
DELLA PROGETTAZIONE
ARCHITETTONICA
NELL'ITALIA CONTEMPORANEA**

finito di stampare nel novembre 1998

d.t.p.: "Alinea editrice srl" - Firenze
stampa: Italia Grafiche - Campi B. (Firenze)

 **ALINEA**
EDITTRICE

INDICE

7	Introduzione
15	La condizione della progettazione architettonica nell'Italia contemporanea
23	Ideologia e prassi nella progettazione architettonica
33	Le fughe dall'architettura e la condizione della critica
47	L'autenticità della crisi della modernità
61	L'architettura semplice
71	Progettazione e conservazione
89	La progettazione ha un cuore antico
93	Il progetto burocratico
97	Il committente
101	Il concorso
105	La condizione presente e il tema della formazione
113	<i>Nota alle illustrazioni</i>
129	<i>Indice dei nomi e dei luoghi</i>
132	<i>Note biografiche</i>

INTRODUZIONE

Stiamo certamente assistendo, nell'ultimo periodo, a grandi cambiamenti nel mondo dell'architettura. Mutazioni forse necessarie, oggettivamente condivisibili da un punto di vista teorico perché determinate dal rispetto di nobili principi, meno comprensibili da un punto di vista pratico perché la loro applicazione, piuttosto che a una soluzione dei tanti problemi, conduce a una concatenazione di dubbi e perplessità di ampia portata.

Tali mutazioni derivano dalla presa di coscienza del nuovo panorama contestuale in cui l'architetto contemporaneo si trova a operare. Si tratta di uno scenario diffuso all'intero sistema planetario civilizzato, prodotto dal cosiddetto "crollo" delle ideologie e dal conseguente fenomeno di globalizzazione economica, politica, culturale e sociale che si sta progressivamente manifestando ed estendendo un po' dovunque e da cui certamente non è esente il nostro paese sia a livello centrale che a livello periferico.

L'aspetto prevalente è quello della globalizzazione economica che non significa, come forse troppo precipitosamente affermato nel corso dell'ultimo decennio, generalizzazione e diffusione indiscriminata del sistema capitalistico, a seguito del crollo del comunismo.

Significa piuttosto diffusione di un particolare tipo di capitalismo, trasformato e riconvertito rispetto a quello da cui è derivato, in cui non è più la grande impresa, o la grande organizzazione a elevato numero di addetti, a rappresentare il punto centrale del processo produttivo, bensì l'impresa organizzata secondo il cosiddetto "modello virtuale" che, estremizzando, si avvale di un unico addetto e di tanti subappaltatori.

Si tratta di una trasformazione profonda e radicale che può essere sintetizzata, in poche parole, come il passaggio dal "taylorismo" al "post fordismo". Ulteriore fenomeno che sottolinea, una volta di più, il passaggio dalla modernità alla post modernità.

Per quanto riguarda il mondo dell'architettura deriva conseguentemente la ovvia constatazione dell'abbondante superamento dell'ideologia gropiusiana del *team work*, che finisce per assumere un ruolo esclusivamente romantico e utopico. Evidentemente il modello organizzativo dello studio professionale d'architettura dovrà sapersi riconvertire guardando sempre più al modello dell'"impresa virtuale", evitando però quegli equivoci di fondo, tipici di una impostazione affrettata del problema, in cui purtroppo si dibatte il disciplinare nel presente periodo storico.

Equivoci derivati dal voler equiparare l'attività professionale a quella imprenditoriale e dal volere assimilare la prestazione intellettuale (fornita dall'architetto all'interno del proprio studio) a quella di servizio (tipica di un'organizzazione di impresa).

Tra studio professionale e impresa esiste ed esisterà sempre grande distanza essendo caratterizzato il primo da due processi complementari, ma distinti, quali il processo creativo e il processo produttivo¹ ed essendo caratterizzata la seconda, in maniera prevalente, dall'unitarietà del processo produttivo. Così come grande distanza metodologica sussisterà sempre tra prestazione intellettuale e prestazione di servizio per il fatto che solo la qualità della seconda può essere "certificata" in quanto percorre la via deduttiva, dall'universale al particolare mentre la prima, procedendo dal "noto verso l'ignoto", non si presta affatto a tal genere di operazioni.

Come consegue dall'insegnamento della progettazione e della composizione architettonica si può affermare che è possibile trasmettere e codificare solo i principi e i comportamenti deduttivi, mentre il voler codificare o normare gli induttivi è frutto di malafede o di ignoranza. È per questo che si può sostenere che solo la qualità del processo produttivo può essere certificata, non certo quella del processo creativo.

¹ Come complementari e distinte sono le condizioni dell'essere rispetto a vita attiva e a vita contemplativa.

Quelli citati sono gli equivoci "di fondo" cui è seguita una lunga serie di equivoci "secondari", per lo più noti, su cui non è il caso di soffermare l'attenzione.

In questo ambito variegato in piena trasformazione la formazione assume un ruolo importante. Tale ruolo della formazione nei confronti della preparazione culturale, scientifica e metodologica finalizzata all'attività dell'architetto progettista è assunto, in prima istanza e nel nostro paese, dalle facoltà d'architettura; o meglio da chi insegna e opera all'interno delle facoltà medesime nonché dalla pubblicistica specifica il più delle volte strettamente legata a particolari gruppi accademici o, in un numero minore di casi, da essi decisamente svincolata.

In questo periodo in continua evoluzione la sensibilità dell'architetto dovrebbe essere sapientemente orientata. Dovrebbe prima di tutto cogliere l'aspetto più positivo strettamente derivato dal processo di globalizzazione, che è fortemente legato all'esaurimento dell'idea di "lontananza" che è sempre stata connessa ai fenomeni di conoscenza e di apprendimento nel disciplinare specifico. Lontananza nello spazio che si ripercuoteva pure in una sorta di lontananza nel tempo, allungando a dismisura il secondo se il primo era particolarmente distante².

A questo esaurimento progressivo dell'idea "fisica" di lontananza, corrisponde un aspetto estremamente negativo collegato all'incremento di un altro particolare tipo di lontananza che deriva dallo smarrimento nei confronti della messa in crisi, oltre che in discussione, del tradizionale senso del luogo e dello spazio in cui, sino all'epoca premoderna, si attuava e si sublimava la vita di relazione. L'esito pernicioso della globalizzazione è certamente la sempre maggior distanza tra gli individui, tra gli individui e le istituzioni, tra gli individui e gli spazi consolidati per la vita di relazione. Ciò che Maldonado definisce come il fenomeno della "distanziamento spazio-temporale" che si esaspera come

² Il tema del "viaggio" per conoscere architetture "lontane" appartiene alla storia dell'architettura di sempre, così come la nozione di "tempo" e di "distanza temporale". Cfr. per es. i *Commentarii* di Enea Silvio Piccolomini della metà del '400 in cui i concetti sopra esposti vengono approfonditi nelle descrizioni e nelle letture di diverse città italiane o, del medesimo autore, la *Historia Frederici III Imperatoris* o *La Germania* in cui il tempo e i luoghi (dell'Austria e della Germania) assumono connotazione diversa proprio in rapporto alla differente distanza per poterli raggiungere.

"svuotamento del tempo" (*emptying of time*) e "svuotamento dello spazio" (*emptying of space*).⁵

Come esempio si potrebbe volgere l'attenzione, per approfondirle, a due realtà architettoniche e urbanistiche che della loro condizione di appartenenza a paesi "lontani", hanno certamente fatto un "credo" ideologico orientato nell'un caso prevalentemente all'Europa e nell'altro prevalentemente agli Stati Uniti. Così come facemmo a suo tempo⁶ per la Spagna, prima cioè della sua scoperta ufficiale da parte della critica. Ci si intende riferire a Cile⁷ e ad Australia⁸.

Nel contempo sarebbe necessario possedere la consapevolezza che a fronte della globalizzazione dilagante si dovrebbe riconquistare quella moralità tipica degli architetti che operarono tra le due guerre e nell'immediato dopoguerra. "Quegli architetti si sentivano impegnati a spiegare le motivazioni dei loro atti, a dichiarare le loro scelte, a prevedere gli effetti delle loro proposte"⁹ accettando di essere sottoposti a verifiche e a giudizi perché non si ponevano al di sopra ma alla pari degli altri costruendo, in tal modo, quella credibilità dell'architetto che è andata viceversa, almeno nel nostro paese, progressivamente scedendo.

Anziché sforzarsi di "correre" continuamente e troppo sovente insensatamente in avanti alla ricerca di non meglio precisati obiettivi, sarebbe opportuno, per la migliore formazione della sensibilità dell'architetto, riandare, almeno con la memoria, agli anni '50 e '60 per poi da lì ricominciare. Si tratta infatti di anni molto particolari, per la cultura architettonica europea in generale e per quella del nostro paese in particolare.

È durante il periodo della ricostruzione che in Europa si sperimentano diverse ipotesi che saranno di riferimento,

⁵ T. Maklunado, *Critica della regione informatica*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 66.

⁶ A. Manfredini, *Lineamenti della nuova architettura in Spagna*, Parametro n. 96, maggio 1981, p. 6.

⁷ Cfr. *Cile-Architettura e Progettà*, Casabella n. 650, novembre 1997; R. Pérez de Arce, *Cile: così lontano, così vicino*, Abitare n. 453, luglio agosto 1996; G. De Carlo, *L'utopia di Ritoque*, Spazio e Società n. 56, aprile giugno 1994.

⁸ Michael Jeffrieson, *Is Architecture Art?* e Davina Jackson, *This might not kill that*, Architecture Australia, July-August 1995.

⁹ G. De Carlo in Parametro n. 75, 1979.

consiglio ma spesso volte inconscio, per alimentare molti dei dibattiti attorno al disciplinare specifico soprattutto nel nostro paese.

È nell'immediato dopoguerra che si sperimenta l'ipotesi della ricostruzione "come era e dove era", come nei casi di Varsavia e di Münster; che si applica il concetto di "rifondazione totale", come nel progetto di Le Corbusier per Saint Dié; che si sperimenta la progettazione urbana per "continuità" con i principi della città ottocentesca, come nei casi di Le Havre o della Stalinallee; che si prova a innestare nella tradizione delle città europee lo spirito del "nuovo mondo", come avviene in diverse socialdemocrazie del nord Europa.

È pure il periodo in cui si pongono le basi della cosiddetta "architettura biologica", come nelle esperienze di Paolo Soleri¹⁰, e inizia a maturare il discorso tecnologico sull'*high-tech* con il proliferare, un po' dovunque, delle tensostrutture. Sia nel mondo anglosassone che in Italia (con Savioli, e molto prima con Fiorini).

Si assiste poi, soprattutto nel nostro Paese, a un'insistenza puntigliosa sullo studio del tipo edilizio (che finisce per essere considerato come semplice schema, a priori invariante e quindi astorico, per divenire tipo come concetto storico, variante nel tempo e nel luogo) e sulle sue possibili aggregazioni. Tipologia e morfologia come discipline applicate prendono corpo in quegli anni.

È impensabile che il prodotto dei molti studi e programmi citati, ma anche di quelli necessariamente sottaciuti, si concretizzi ora in un grande errore o, ancor peggio, nell'ulteriore occasione perduta per l'architettura costruita, l'ultimo e il più grande obiettivo mancato di fine millennio.

Penso alla realizzazione del concorso Potsdamer-Leipziger Platz a Berlino che non abbisogna di alcun commento¹¹.

Ecco la necessità per l'architetto contemporaneo di ripartire da quegli anni gloriosi e fertili per esplorare realtà nuove, per indagare sulla città telematica che è forse l'unica possibilità per mutare radicalmente e quindi trasformare l'architettura, i suoi spazi e i propri luoghi in nome di esigenze reali e non fittizie.

¹⁰ Cfr. *Vivere ad Arcosanti*, Parametro n. 25-26, aprile maggio, 1974.

¹¹ Cfr. *Info box: the catalogue*, Verlag Dirk Nibben GmbH, Berlin, 1996.

In questa trasformazione il luogo dovrebbe mutare da uno stato "geograficamente limitato" a un altro, assai diverso, senza confini spaziali. "A un luogo, per così dire, non luogo. Ed è in tale contesto che sulle tracce di Mc Luhan, si parla di *villaggio globale*. Cioè di un territorio (...) in cui gli attori sociali sarebbero messi nella condizione tecnica di accedere interattivamente a tutti i processi informativi, ma anche a tutti i processi decisionali"¹⁰. Dal villaggio globale alla *comunità virtuale* il passo è breve anche se è contraddittorio¹¹.

Il mondo del telelavoro abbisognerà certamente di spazi esterni per la vita di relazione. Ma dovranno avere tali spazi le medesime connotazioni di quelli che conosciamo, che applichiamo e creiamo nei nostri progetti e di cui sempre invochiamo la mancanza nelle nostre città, o piuttosto si dovranno basare su diverse regole di comportamento e su diversi principi? Che ripercussioni ci saranno o ci potranno essere, in termini tipologici, all'interno dell'abitazione, a seguito dell'estensione sempre più generalizzata del lavoro informatizzato? Siamo o non siamo alle soglie di un'altrettanto autentica rivoluzione dell'architettura, rivolta questa volta agli aspetti interiori e non esteriori della disciplina; rivolta cioè a una modificazione radicale e a una rifondazione di tipologia e morfologia anche a seguito del mutare radicale dei rapporti interpersonali in un contesto economico, politico, culturale e sociale probabilmente sempre più omogeneo?

Rispondere a questi e ai molti altri quesiti che dai primi necessariamente discendono, comporta prima di tutto avere coscienza della propria storia civile, etica e culturale alla base del divenire architettonico d'appartenenza, nella convinzione che comunque l'architettura dovrà essere durevole (nel significato di *diuturnus* della terminologia vitruviana)

¹⁰ T. Maldonado, op. cit. pp. 18-19.

¹¹ Non è infatti sufficientemente chiaro come si possa conciliare la parzializzazione della comunità virtuale con l'universalizzazione del villaggio globale. "In realtà il villaggio globale non sarebbe, contrariamente a ciò che credeva Mc Luhan, un villaggio che diventa globale, ma piuttosto un globo che diventa villaggio, un globo composto da una miriade di piccole patrie. In breve il globalismo nasconderebbe il localismo" (T. Maldonado, cit. p. 48). La globalizzazione invece di generare omogeneità potrebbe favorire i regionalismi che pur essendo fenomeni locali si trovano necessariamente a interagire con il tutto. Un evento a livello locale o regionale, pur rimanendo tale finirebbe con avere pesanti ricadute in termini globali. Cosa potrebbe comportare questo aspetto in termini prima di cultura e successivamente di progettazione architettonica?

e nella consapevolezza che si dovrà operare per ridurre progressivamente quella distanza tra "disciplina" e "mondo reale" che ha generato ogni sorta di fraintendimento, il peggiore dei quali è certamente la mistificazione¹² che pare essere una delle dominanti della contemporaneità, sia che si manifesti in forma palese che sottaciuta.

Tra gli scopi di questa trattazione c'è prima di tutto quello di chiarire alcune tematiche tipiche della condizione progettuale all'interno del nostro paese. Secondariamente, ma non per questo meno rilevante, c'è il tentativo di offrire un contributo per riaffermare, si spera definitivamente, il carattere prioritariamente intellettuale e non di servizio del lavoro dell'architetto e per sottolineare il ruolo centrale e insostituibile del progetto con netta separazione tra fase progettuale e momento esecutivo.

E certo che oltre agli argomenti descritti ne avremmo potuto proporre molti altri; "e forse lo faremo in altra occasione. Per ora ci fermiamo qui e ci mettiamo in ascolto".

¹² "La mistificazione permanente, calcolata, è diventata un dato fisso del problema. Non ci è ancora dato sapere se riuscirà ad alterare la storia. Questo, debbo riconoscerlo, è per me un motivo di inquietudine assai fastidiosa". G. De Carlo, *Paesaggio con figure* in "Gli spiriti dell'architettura", Editori Riuniti, Roma, 1992, p. 51.

LA CONDIZIONE DELLA PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA NELL'ITALIA CONTEM- PORANEA

La disciplina della progettazione architettonica, così come oggi comunemente intesa all'interno delle Facoltà di Architettura del nostro paese (indipendentemente dal tipo di ordinamento in esse applicato), si trova a essere, nelle sue diverse articolazioni settoriali, sovente distante dal mondo reale e operativo dell'architettura civile.

Questo al di là e oltre l'ovvio e noto scollamento esistente tra accademia e realtà, scollamento fisiologico, incolmabile ma necessario proprio perché si tratta di mondi diversi, che non si possono appartenere. Se tali mondi sono diversi, perché ciò è sempre stato, ed è bene che sia e continui a essere, la questione dell'insegnamento dell'architettura impone che tale distanza continui a mantenersi esclusivamente nella fascia di tolleranza che si è definito come fisiologica, senza superare certi livelli cui pare oggi di dover assistere, sia per l'incapacità strutturale del mondo accademico di assecondare il mondo reale sia per il sempre più crescente disinteresse di quest'ultimo verso le problematiche più autentiche dell'architettura.

"Si sa, non è il tempo oggi, per l'architettura, di grandi maestri che possano voltare pagina: ma il guaio è che si tratta anche del tempo in cui tanti buoni architetti non accettano la loro condizione strutturalmente manieristica, non accettano di costruire un'architettura civile (quella che dovrebbe di nuovo fare i conti con le nozioni di ragione e progresso) ma pretendono il gesto poetico a ogni costo, l'originalità, cercano insomma di indossare panni (o gli si fanno indossare panni) che gli vanno decisamente larghi".¹

Ciò che oggi pare contraddistinguere il mondo reale è la compresenza di due atteggiamenti, opposti ma simmetrici, nei confronti del risultato finale (non condivisibile) della

costruzione del progetto, riconducibili a due entità antagoniste che, seppure da bande opposte, hanno una visione falsata, e priva di contenuti reali, della progettazione dell'architettura e dell'urbanistica.

Ci si intende riferire da un lato a quella visione epica del progettista inteso come una sorta di "demiurgo di utopistiche palingenesi": è il cosiddetto "architetto pulcinella che dice che ne ha pensato una bella e che poi la farà"; che crede sovente nei valori asettici del segno grafico; che è un formalista per eccellenza che opera, nella migliore delle ipotesi, esclusivamente all'interno della ricerca formale, ammesso che abbia un qualche senso e significato denominare con ricerca di architettura un atteggiamento privo di qualsiasi risvolto sociale. Riscuote talvolta molto successo perché riesce a configurarsi come esponente di una moda o di una tendenza per soddisfare certa borghesia o, più generalmente, le classi al potere e finisce pure con l'essere corteggiato da talune facoltà di architettura che pensano di poter disporre, per certe discipline, di un facile richiamo per una moltitudine sbandata di studenti che si ostinano, forse con più masochismo subcosciente che con cosciente pervicacia, a percorrere un cammino estremamente incerto, oggi, dal punto di vista professionale.

Si tratta spesso di una firma, presunta o vera poco importa, con una propria quotazione di mercato; comunque di un "non architetto".

Dall'altro lato c'è la situazione creata da progressivi interventi di legittimazione delle società d'ingegneria, da dispositivi di legge particolarissimi¹ e in apparenza concretamente mirati a escludere i neolaureati o le piccole strutture professionali dal mercato degli incarichi pubblici di progettazione proprio laddove il prodotto architettonico riveste ancora e rivestirà sempre una forte connotazione sociale e quindi dovrebbe avere tutte le peculiarità per configurarsi e denotarsi effettivamente come Architettura vera e non fittizia.

Questa "tigre" viene cavalcata non dal "pulcinella", perché non ne sarebbe capace anche se talvolta si organizza, e ci riesce, a proporsi come "il grande professionista" per "la

grande impresa"² ma, nella maggior parte dei casi, da chi è stato o è il mero referente tecnico (cioè un altro "non architetto") per quel potere politico e burocratico che ha inteso produrre quei disposti di legge dianzi menzionati.

La grande responsabilità di queste due figure, facilmente individuabili da chi è tra gli addetti ai lavori, è prima di tutto quella di aver monopolizzato l'attenzione poi, per il fatto di ambire l'una a rassomigliare all'artista rinascimentale e l'altra al genio ottocentesco dell'ingegnere, di aver contribuito a isterilire la disciplina compositiva con inutili dibattiti sugli stili o sulle tecnologie confondendo in tal modo masse di studenti e di ben pensanti nel senso di non rendere evidente, o di rendere chiaro il meno possibile, che l'inutilità di tali dibattiti non derivava o deriva dallo spessore culturale (sovente modesto) che vi sta alla base, quanto piuttosto dal fatto di costituire un pretesto ideologico più o meno mascherato nei confronti di una logica di mercato (finanziario, immobiliare, politico, ecc.) che, per costoro, va perseguita in ogni modo e comunque mai contrastata in quanto innegabile fonte di profitto. Tale figura occupa uno spazio e riveste un ruolo definito e preciso nelle facoltà di architettura spesso usate come veicolo di autopromozione professionale.

Come noto, il rapporto tra progetto e realizzazione, quando è coerente e rigoroso, si connota in maniera esclusiva come una relazione di tipo professionale; relazione che, a livello di formazione all'interno delle scuole di architettura, deve poter essere esplicitata nel migliore dei modi. Vale a dire attraverso la visualizzazione del problema progettuale nella fase di analisi e nella soluzione del problema medesimo nella fase di sintesi. Si tratta di un tema affrontato tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 quando l'insegnamento dell'architettura pareva oscillare, nei suoi aspetti peggiori, tra tecnicismo ed eleganza grafica anticipando, per certi versi, la condizione attuale. Argomento evidenziato da Rogers in due editoriali di due numeri consecutivi di Casabella del dicembre '59 e del gennaio '60. Il primo di

¹ Chi si fosse trovato a visitare Berlino nell'aprile '97, e in particolare Friedrichstrasse, si sarebbe trovato di fronte, in prossimità del cosiddetto isolato numero 200, un grande cantiere di rinnovo urbano. Se spinti dalla curiosità si fosse voluto trovare il "cartello" con le indicazioni anagrafiche dell'intervento (committente, progettista, impresa, ecc.) ci si sarebbe sentiti a disagio per il fatto di essere osservati da una gigantografia di Philip Johnson che magnificava il proprio progetto, tramite un timetto, con lessico commerciale.

² V. Gregotti, *Le scarpe di Van Gogh*, Einaudi, Torino, '94, p. 96.

³ Direttiva UE 92/50, Legge n. 109/94 e successive modificazioni e integrazioni, D. Lgs. n. 157/95, DPCM n. 116/97, circolari ministeriali, ecc.

essi ha un titolo emblematico: *Professionisti o mestieranti nelle nostre scuole di Architettura?* "Bisogna insegnare la totalità del fenomeno architettonico", scrive Rogers, "evitando il pericolo sempre latente dell'accademismo, nella versione aggiornata del formalismo del gusto moderno(...)". Nel secondo editoriale egli si fa ulteriormente critico soprattutto in merito alla formazione degli studenti "sospinti o, quanto meno, non frenati per la china del peggiore arrivismo, del servilismo verso i potenti, dell'esibizionismo facilone. Le Facoltà hanno la loro parte di colpa, tramite l'atteggiamento di un rilevante numero di docenti".

La politica culturale di Rogers riesce ad arginare la situazione generale ancora per poco tempo. La chiusura del MSA di poco successiva alla pubblicazione di tali editoriali sarà preludio ai primi sommovimenti studenteschi che scuoteranno le nostre facoltà e, prima di questi, allo sviluppo della teoria politica, "così come essa si è sviluppata nelle più avanzate ricerche del pensiero marxista" a partire dal '60.

Il pensiero di Rogers è importante per comprendere il ruolo fondativo e propositivo che egli attribuisce al professionismo italiano all'interno della didattica delle facoltà d'architettura. La trasmissibilità del mestiere e della cultura del mestiere all'interno delle discipline della composizione architettonica può avvenire solo e soltanto nella misura in cui a trasmetterle è chi pratica effettivamente la professione con l'eccellenza della normalità.

È un periodo splendido per l'architettura italiana e per la sua scuola. L'Istituto Universitario d' Architettura di Venezia, l'insegnamento professionale ancor prima che accademico di Albini e Gardella (ma anche di molti altri) sono testimonianza indelebile dell'apporto eccezionale che solo il professionista colto può riservare alla disciplina.

Apporto che però non viene recepito in tutte le proprie potenzialità; è anzi frainteso più per mala che per buona fede, al punto che il giudizio sul professionismo italiano è

⁵ E.N. Rogers, *Professionisti o mestieranti nelle nostre Scuole di Architettura?*, Casabella n. 234, dicembre '59, p. 2.

⁶ M. Baffa, *La questione dell'insegnamento dell'architettura negli anni del dopoguerra*, Laterza, Bari, '95, p. 103.

⁷ E.N. Rogers, *Professori e studenti d'architettura*, Casabella n. 235, gennaio '60, p. 3.

⁸ M. Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Bari, '73.

negativo a opera prevalente di una generazione di storici e critici dell'architettura e di architetti cosiddetti impegnati, almeno dal loro punto di vista o da parte di coloro che li ponevano in condizione di operare, a partire da un periodo storico ben preciso⁸. Che è, prima di tutto, quello dell'apertura indiscriminata delle facoltà universitarie e poi dell'inevitabile messa in crisi delle strutture accademiche a seguito dei moti studenteschi dei primi anni '60, che culmineranno nel '68 e si trascineranno ancora per quasi un decennio sino al '77. Quasi un ventennio di confusione, di mistificazione e di tradimenti soprattutto nei confronti degli studenti, perpetrati anche da chi studente era e poi non lo fu più perché divenne architetto o docente lui stesso o entrambe le cose nello stesso tempo. Persone che rinnegarono il valore del professionismo all'interno delle scuole d'architettura prevalentemente a seguito di due motivazioni certamente non nobili (invidia professionale o vera e propria incapacità a esercitare la professione), ma sostenute e giustificate con grande cura da ragioni sociologiche o politiche. Costoro hanno diverse responsabilità sia nei confronti del mondo reale che di quello accademico. Si sono

⁸ "Io credo che solo famosi professionisti possano dirci qual'è il rapporto quotidiano, giornaliero, orario, con l'opera costruita, con il cantiere, con la realtà produttiva. In realtà la mia generazione ha iniziato una campagna contro i professionisti che controllavano le università; noi dicevamo che in fondo l'insegnamento di questi grandi, famosi professionisti che costruivano torri, quartieri oppure si perfezionavano in serramenti o in modanature ecc. non ci interessava affatto; perché facevamo la scuola d'architettura con altri obiettivi (...). In realtà i professionisti dominavano le facoltà di architettura o i politecnici attraverso la tradizione di un'esperienza dove professionalità è un giudizio elogiativo (in realtà dovremmo dire attraverso l'esperienza commerciale), e così trasmettevano una certa pratica dell'architettura. Io credo che questa pratica o tecnica sia completamente crollata intorno agli anni '60 e vi sono alcuni fatti che riguardano molto da vicino anche la produzione dei più giovani. Anche l'immissione nella università italiana, nella facoltà d'ingegneria, dei geometri è stato un fatto che ha influito sui problemi, sulle angosce assunte nell'insegnamento dell'architettura". Così A. Rossi in A.A.VV., *Progetto realizzato*, Marsilio, Venezia, 1980, pp. 153-154; ed ancora: "La verità è che la nostra generazione, proprio quella che oltre vent'anni fa se la prese tanto con il bioco professionalismo, avverte, ancora oggi, sensi di colpa (e come non averne!) per aver favorito quell'equivoca svolta data agli studi universitari. Svolta però, giusto per mettere i puntini sulle i, elaborata, messa a punto ed approvata, oltre che gestita ed accettata e materialmente condotta, dall'altra generazione, ben si intenda, quella che ci precedeva e che era l'unica abilitata a prendere decisioni ed a metterle in atto". G. Carnevale, *In difesa di frontiere dimenticate*, su F. Cellini, *Manifesto*, Città Studi Edizioni, Milano, 1998, p. IV.

⁹ Sull'apertura delle facoltà di architettura a qualsiasi tipo di studente il pensiero di Rogers pare porsi, nella fattispecie, in maniera demagogica e populista ("bisogna provvedere affinché chiunque non sia indigente - e la povertà colpa non è - possa almeno varcare quelle soglie già predisposte per l'evoluzione individuale"), invece che propositiva, secondo la sua consuetudine. Cfr. il resoconto al Convegno di Napoli del '59 pubblicato su Casabella n. 235, gennaio '60, p. 3.

impossessati della macchina burocratica riempiendo tutti i gangli del potere, dai *mass media* agli uffici municipali, provinciali, regionali e persino nei ministeri. Invece di professionisti colti e capaci hanno finito per favorire quelli svelti e ammanicati, giustificando inevitabilmente le esperienze commerciali più scadenti del mestiere.

A livello accademico hanno pressoché bandito il professionismo dall'università; condannando una presunta baronia ne hanno generato una di molto peggiore che ancora oggi tiene precluso, a forze pulite e trasparenti, l'accesso all'università; hanno creato il disorientamento in molti giovani; negando i valori della professione di architetto hanno finito con il generare la cosiddetta "architettura di carta" da cui non ci si è ancora riavuti del tutto; soprattutto hanno ingenerato il dubbio che l'attività professionale di progettazione non sia ricerca quando invece, per le discipline compositive, è vero solo il contrario: che cioè l'unica ricerca possibile è appunto quella progettuale; si sono compiaciuti e si compiacciono della colossale confusione di principi e di esiti in cui, anche grazie a loro, si è venuta a trovare la disciplina; ma specialmente confondono la competenza professionale con la conoscenza internazionale ignorando che il trasferire per applicare la seconda alla prima, come vorrebbero far credere, oltre a costituire un'operazione grottesca, sotto il profilo del linguaggio dell'architettura, non fa altro che sottolinearne l'incompetenza nei riguardi del progetto o, meglio, nei confronti dell'approccio progettuale; infine, ciò che è peggio, hanno finito con il privilegiare la "carriera" accademica all'interno delle scuole antepponendola alla necessità dello "stare" con i giovani per attuare quel reciproco "travaso" di contenuti così necessario per il progredire dell'architettura.

È purtroppo una linea di tendenza oggi molto presente nell'università anche per il fatto di assecondare troppo sovente la voce di accademici non professionisti (cioè ancora dei "non architetti") che ignorano come l'esperienza di sempre abbia dimostrato che la pratica e la tecnica del mestiere esercitati attraverso la professione siano essenziali atti per il progredire delle scienze, della medicina, della giurisprudenza, dell'ingegneria, dell'architettura, ecc.¹⁰

¹⁰ Ci si intende riferire, a questo proposito, a quanto scritto da Raffaele Simone nei confronti di quello che egli critica essere il "Blocco Accademico Professionale". In particolare egli scrive che "se vogliamo raggiungere un minimo di de-

Si è finito per sovvertire un valore basilare. Sorta per soddisfare talune esigenze concrete e non immaginarie delle società l'architettura, come del resto il progetto d'architettura, deve necessariamente trovare corrispondenza in un programma sociale. Pertanto deve essere la rappresentazione prevalente di chi usa il prodotto architettonico invece di chi lo progetta. Ma avviene spesso il contrario e proprio a opera di quelle due citate entità antagoniste che operano sia nel mondo reale che in quello accademico disattendendo le istanze autentiche dell'architettura che è concretezza operativa, che è manipolazione dello spazio fisico, che "comincia là dove finisce il disegno". Per configurarsi come tale ha bisogno del supporto di un apparato ideologico rigoroso. Se una teoria può sussistere anche senza la presenza di una prassi che la esperimenti e la verifichi, non è evidente il contrario.

cono, specialmente nelle facoltà professionali, è indispensabile che nell'università si faccia esclusivamente lavoro universitario. Per rimediare in parte alle azioni destabilizzanti che il Blocco Accademico Professionale metterebbe in opera, si può pensare di differenziare lo stipendio dei professori, secondo la loro reputazione e qualità, secondo il carico didattico che hanno e l'impegno che ricercano nell'università. Certo un metodo di questo tipo non sarà sufficiente ai professionisti che guadagnano miliardi anche con l'aiuto del titolo accademico. Queste persone devono essere semplicemente allontanate dall'università perché contaminano profondamente il clima generale" (R. Simone, *Idee per il governo: l'università*, Laterza, Bari, 195, p. 61). È evidente come l'autore sia decisamente fuori strada per lo meno per quanto concerne proprio le facoltà Accademico-Professionali o, più precisamente, per quanto concerne le materie applicative all'interno di tali particolari facoltà. Come la giurisprudenza progredisce con le sentenze e quindi nelle aule non di università ma in quelle dibattimentali dei tribunali da cui ritorna nelle aule universitarie, così è e deve continuare a essere per le discipline progettuali all'interno delle facoltà d'architettura. Per esse, come si è già cercato di esplicitare nel testo, è solo la ricerca progettuale applicata al mondo reale con l'attività professionale a costituire non solo la condizione necessaria ma anche la sufficiente per garantire il lento, ma costante, progredire della disciplina. Inoltre non si può dimenticare come compito primario della Facoltà d'Architettura sia quello di produrre non maestri d'università (se ne avranno le capacità lo diventeranno con le loro proprie forze, se lo vorranno) ma professionisti al passo con i tempi. E poiché questo avviene, come si è visto, con grande difficoltà, bisogna ridurre, anziché potenziare, il fenomeno. Così come sbagliato è il pensare, come fa taluno, che siano le facoltà a dover assumere incarichi professionali. Sarebbe un ulteriore "pasticcio" (con fraintendimenti di ruoli, scopi e competenze) sicuramente da evitare.

IDEOLOGIA E PRASSI NELLA PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

Ciò di cui oggi si parla, si scrive, si analizza, si progetta, si costruisce, si usa o non è architettura o lo è nella misura in cui è il risultato finale di un processo logico iniziato molto tempo prima in presenza di una fase ideologica certa. Questo avviene in virtù del processo di sedimentazione temporale, tipico elemento di verifica, all'interno del pensiero architettonico¹, della qualità del pronunciamento teorico. Pure qui è facile e forse anche comodo confondere, come infatti lo è stato e lo è in diverse occasioni e per diverse motivazioni, il pensiero scientifico con il pensiero architettonico, le esigenze dell'uno con quelle dell'altro, ma soprattutto il loro differente modo di procedere e di articolarsi.

Che per il primo è fatto di continue "corse in avanti" per superare i risultati raggiunti (pena l'arresto del progresso scientifico e tecnologico), mentre il secondo alterna momenti di "rapido avanzamento" con altri di "pausa" per poter permettere, in un intervallo di tempo considerato abbastanza lungo, la verifica di taluni postulati iniziali proprio tramite la conseguente sedimentazione temporale. Per permettere, in sostanza, la formazione e la costituzione di una vera e propria esperienza maturata con l'applicazione pratica di principi teorici, ossia con la realizzazione di progettazioni coerenti nei confronti di una altrettanto coerente teoria dell'architettura.

È per esempio il discorso sulle avanguardie in generale e su quelle del moderno in particolare, su cui ci si è già soffermati altrove² e su cui non è il caso di insistere. Esempi

¹ Cfr. A. Manfredini e G. Manfredini, *Dieci Conversazioni di Progettazione Architettonica*, Alisea, Firenze, '95.

² A. Manfredini, *Teoria e Pratica nella Progettazione Architettonica*, Alisea, Firenze, '94.

plicando basti solo dire, in quest'ultimo caso per esempio, che l'alto contenuto simbolico dell'avanguardia del moderno sta certamente nel pronunciamento teorico. Ma di che qualità sia, cioè sino a quale punto sia efficace e valido tale procedimento, sarà solo la sua rigorosa e ripetuta applicazione prima sul progetto poi nella realizzazione ad affermarlo e, eventualmente, a quantificarlo. In altri termini è solo la pratica del "moderno" a poter giustificare la teoria e l'ideologia del "moderno" medesimo opportunamente distillata e applicata lungo un prevedibile e opportuno arco temporale. Sarà proprio la prassi distribuita lungo un intervallo temporale a consentire di scoprire le inevitabili debolezze dei principi teorici, con una differenza di fondo però rispetto al modo di procedere del pensiero scientifico.

Se in quest'ultimo caso infatti una volta individuato, tramite la sperimentazione, un elemento di debolezza del pensiero teorico è possibile rimediare correggendo immediatamente la teoria per sperimentarla subito dopo e successivamente guardare oltre o altrove, nel caso della disciplina architettonica ciò non è possibile. I tempi sono ragionevolmente lunghi e i processi particolarmente complessi.

Le debolezze dei pronunciamenti teorici del moderno si sono cominciate ad avvertire quando l'avanguardia teorica aveva da tempo cessato di esistere.

Si può affermare che la questione principale su cui poggia l'intero apparato di pensiero del moderno consista proprio nel superamento di due figure professionali (una prodotta dalle Scuole di Ponti e Strade, l'altra dalle Scuole di Belle Arti) per dare origine a una figura nuova e unitaria, generalista e non specialista, che dovrebbe essere quella dell'architetto. In tal modo si sancisce il trionfo dell'architettura sull'ingegneria. È proprio questa nuova situazione a costituire l'anima più o meno latente dell'ideologia architettonica moderna.

Tale situazione sussiste pure ora nel senso che c'è ancora chi, oggi, intende percorrere il proprio cammino progettuale sotto quella particolare angolazione. Pur tuttavia ha avuto e ha pure esiti incerti e travagliati, nel nostro paese come altrove.

In Italia non fu il neorealismo a mettere in crisi l'ideologia del moderno. Anzi operò per calibrare quei principi, proprio in virtù della citata sedimentazione temporale, ade-

guandoli grazie all'esperienza e all'applicazione concreta di quegli stessi enunciati iniziali in contesti reali, ambientali, sociali e tecnologici. Cominciò a essere messa in crisi, l'ideologia moderna nella sua globalità, proprio alla fine del neorealismo tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 (contestualmente agli sviluppi della teoria politica e ai moti studenteschi), con maggiore accentuazione tra la fine degli anni '60 e gli inizi degli anni '70 (quando il cosiddetto postmoderno, importato da oltrealpe ma soprattutto da oltreoceano, cominciò a distribuirsi a cascata in tutto il mondo occidentale e anche nel nostro paese, quando cioè, con altre parole, i temi principali del dibattito architettonico si svolgevano intorno alla restaurazione dell'idea della continuità storica)³. Se il crollo dell'ideologia da un punto di vista sociale e politico in senso stretto porta la data fatidica del 1989, in realtà la crisi dell'ideologia moderna in architettura va sicuramente fatta risalire ai due momenti storici sopra definiti⁴ (per quelle motivazioni, per lo più note, cui

³ Va rammentato che la messa in discussione dei principi del movimento moderno nasce all'interno del movimento a opera dei suoi stessi protagonisti ed esponenti. La fine del CIAM sancita nell'ultimo Congresso di Otterlo del '59 e la nascita del *Team Ten*, solo per citare due casi, lo sottolineano.

Il progetto di Le Corbusier per la cappella di Ronchamp è di effetto dirimpone, nei confronti dell'ideologia del movimento moderno, al punto da sgomentare Rogers quando presenta l'opera sulla Casabella di quegli anni. «Gli imitatori pedissequi di Le Corbusier avranno un modello di più per smarrire il senso non capendo che, proprio perché si può fare tutto non ci sono comode cifre da copiare e bisogna fare da sé. Le Corbusier ha soltanto i meriti del suo lavoro, le colpe saranno degli altri» (E.N. Rogers, *Il metodo di Le Corbusier e le famme della Chapelle de Ronchamp*, Casabella, n. 207, settembre-ottobre 1955, p. 6). Deve essere evidente e chiaro che non si deve attendere il "post moderno" per vedere mettere in crisi il "moderno". Il post moderno, che nasce negli Stati Uniti a opera prevalente di Jencks e Eisenmann, intende porsi prima di tutto come un ritorno all'eclettismo più, conseguentemente, come una critica nei confronti del moderno; cioè nei confronti di chi aveva fatto della lotta all'eclettismo uno dei propri principali cavalli di battaglia. Ma l'eclettismo stanzinista ha caratteristiche diversissime da quello europeo, così come quest'ultimo ha pochi elementi di raccordo con l'eclettismo italiano. Conseguentemente per nascendo in nome dei medesimi principi generali, le architetture del post moderno sono diverse proprio in ragione della diversità dell'eclettismo di appartenenza. I casi di Johnson e di Rossi sono emblematici per la comprensione del fenomeno da questa particolare chiave di lettura. Per un approfondimento dei rapporti moderno-postmoderno vedi in seguito il capitolo *L'autenticità della crisi della modernità*.

⁴ È importante sottolineare come qualche dubbio sul valore ideologico del Movimento Moderno venga nutrito dallo stesso Le Corbusier a prescindere dal fatto che è proprio lui a porre maggiormente in crisi, con parte delle proprie opere, alcuni principi del movimento stesso. Ci si intende riferire a una sua definizione, in verità poco nota, che egli attribuisce all'architettura funzionale. Definizione spietata, nella sua crudezza e nella sua sintesi, ma profondamente esplicativa che esprime, dedicandogliela, in occasione della morte di Giuseppe Terragni, «Le fonctionnalisme n'est qu'une protestation momentanée qui a eu un sens autrefois et qui était de réapprendre aux architectes leur orthographe, l'orthographe de leur métier, et, immédiatement après, les routes de l'imagination étaient

si è brevemente accennato), nei quali, seppure in maniera diversa quanto a ruoli assunti, pare ricomparire e prendere nuovo vigore la figura dell'ingegnere o, quanto meno, i contenuti legati all'ingegneria in senso lato con una rimodulazione di quella condizione moderna che vede l'architetto avere il sopravvento sull'ingegnere. Questo avviene nel mondo accademico e nel mondo reale.

Contemporaneamente ai moti studenteschi infatti le facoltà d'architettura italiane nel loro complesso cominciano a vedere messa in discussione la propria credibilità sia in termini più generali di formazione che, in particolare, per quanto riguarda i contenuti scientifici e culturali. Paiono non essere più in grado di garantire una preparazione adeguata ai propri laureati. Questo avviene a vantaggio delle scuole d'ingegneria con particolare riguardo alla sottosezione edile della sezione civile, anche perché tali facoltà, forse per il fatto di aver sempre avuto uno scarso

ouvertes pour qui savait les prendre et arriver au but. Molto ci sarebbe da dire sul significato del termine "protestation". Cioè fino a che punto sia in esso dominante la "protestation" vera e propria anziché il "pretexte". Certo è che mai come in questo caso, cioè nel senso contestuale del discorso corbusieriano, protesta e pretesto tendono a identificarsi ben oltre l'assonanza lessicale. Che si tratti di protesta o di pretesto il senso non cambia. Certo è che in questa luce il funzionalismo viene a perdere molto, almeno in termini ideologici. Pare semmai assurgere a strumento e a mezzo per raggiungere uno scopo senza riuscire a identificarsi con un'ideologia precisa o maldefinita, ammesso che abbia qualche significato conferire all'ideologia tali attributi (cfr. B. Zevi, *Omaggio a Terragni*, Einaudi, Milano, '68, p. 8).

Un limite peculiare della poetica funzionalista deriva spontaneamente proprio dall'applicazione della definizione di architettura fornita dai protagonisti di quel particolare periodo storico. Definizione che ribadisce, per l'architettura razionalista, la necessità del rifiuto di uno stile preconcetto e che sottolinea il principio che la forma architettonica nasce da un processo di analisi delle esigenze per condursi alla soluzione che si attua attraverso l'impiego di mezzi appropriati. Il concetto etico che sta alla base della definizione di architettura si traduce in una sorta di dogma morale da osservare per chi voglia rimanere allineato con i principi etici, ancor prima che tecnici, dell'architettura moderna o, più precisamente, con quella particolare sua stagione definita come "movimento moderno" in quanto movimento ideologico d'avanguardia. Lungo il cammino del suo sviluppo, ed è qui che sta il limite maggiore, i percorsi dell'architettura moderna paiono progressivamente voler abbandonare motivazioni e ragioni sicuramente etiche, quali erano alla base della definizione stessa di architettura, per attingere ad argomentazioni estetiche, talvolta malamente mascherate, talvolta enfaticamente proclamate, molto più di quanto volessero ammettere i suoi primi apologeti. Conseguentemente deriva, sul piano del metodo progettuale e del processo compositivo, una contraddizione che, nella maggior parte dei casi, significa codificare, in maniera latente o evidente poco importa, l'immagine preconcisa del risultato finale. Si abbandona l'aspetto meramente funzionale con l'aggravante di non volerlo ammettere. Sostenendo anzi, spesso, il contrario. La ricerca progettuale finisce spesso volte per essere contraddetta o addirittura negata da un risultato formale prefigurato a priori (Cfr. A. Manfredini, *Giuseppe Terragni: tradizione e innovazione*, in Giuseppe Terragni, materiali per comprendere il suo tempo, Bottegama, Viterbo, '96, pp. 159-164).

radicamento nel sociale, sono uscite pressoché indenni dal periodo della cosiddetta "contestazione". Con gli inevitabili risvolti nel mondo reale in cui a fronte di una figura di architetto sempre più flebile e sempre più sbiadita, va contrapponendosi quella dell'ingegnere civile, forse più preparato, in termini di mestiere, ma sicuramente con maggior credibilità, in termini di professionalità, all'interno di un mercato in rapidissima evoluzione. Solo le vecchie generazioni di architetti riescono a contrastare, almeno in parte, questa apparente inversione di tendenza. L'incredibile, allora come ora, deriva dal fatto che figure professionali diversissime, per competenza, finiscono per poter svolgere, all'interno del nostro paese, praticamente il medesimo ruolo.

Diverse pure per formazione, giacché il processo formativo dell'ingegnere segue, lungo l'intero arco cronologico dell'ordinamento dei propri studi, il processo deduttivo. Quasi ogni disciplina ingegneristica procede dall'universale al particolare. In questo senso tali discipline possono essere normate e codificate; cioè possono essere rese trasmissibili attraverso codici precisi e definiti applicando correttamente i quali si è in grado di poter affermare che si è raggiunta la condizione necessaria e sufficiente per conseguire coerentemente l'obiettivo prefissato, che è poi il *but* lecorbusieriano.

Si pensi alle discipline tecnologiche, alle scienze e tecniche delle costruzioni, alla fisica tecnica, ecc. come momento teorico e alle progettazioni statiche e impiantistiche come momento pratico. Questo solo per esemplificare.

Il processo formativo dell'architetto segue invece, in via prevalente, il processo induttivo che comporta l'impossibilità della codificazione a priori delle discipline ma l'approfondimento delle medesime per fasi successive. L'esempio più evidente riguarda appunto tutte le composizioni, tutte le progettazioni (architettoniche e urbanistiche), il restauro (anche se nella fattispecie il discorso può essere diverso potendosi in esso individuare una equivalenza tra processi deduttivi e induttivi), ecc.

Figure antagoniste, perché opposti sono i processi metodologici che stanno alla base della loro formazione. Diversa logica di pensiero con conseguente difficile compatibilità reciproca nonostante l'ideologia del moderno intendesse e prevedesse il dominio dell'architettura sull'in-

gegneria anche, se non solo, come surrogazione dell'ingegneria attraverso l'architettura⁵.

È difficile, alla fine, poter parlare di un crollo vero e proprio dell'ideologia architettonica, perché in questo lento processo, opportunamente stemperato, non vi è stato e non vi è nulla di subitaneo. È stata la lenta e costante verifica dei postulati iniziali a innescare un vero e proprio principio di decadimento che è passato anche attraverso fasi oscure, ingrate e inefficaci come quando per esempio si provò, da parte di taluno, a far assumere un ruolo ideologico a concetti che invece erano il risultato ultimo e finale di una teoria. Questo capitò prima all'industrializzazione, poi alla prefabbricazione e ancora al concetto di flessibilità. Poi fu coinvolta la tecnologia nella sua interezza (in parziale coincidenza con la rivalutazione dell'ingegneria), che tendeva a diventare alta tecnologia (anche se del cosiddetto *high-tech* è solo la parte concettuale che eventualmente potrebbe assurgere a ruolo ideologico, non certo l'aspetto tecnologico in senso stretto). Guardando con attenzione si vede come progressivamente l'aspetto ideologico ceda il passo al *management* del processo produttivo accentuando in tal senso il ruolo sovrastrutturale dell'architetto e di ciò che produce (l'architettura e l'urbanistica), quando non si dovrebbe dimenticare invece che la qualità diffusa del prodotto architettonico (che dovrebbe poter essere in relazione con la qualità del prodotto urbanistico) ha sempre assunto, e dovrà continuare ad assumere, un ruolo essenziale invece che sovrastrutturale, se si vuol continuare a credere che l'architettura, e l'urbanistica o meglio l'architettura civile nel suo complesso, abbia un ruolo effettivo per lo sviluppo delle società.

⁵ Se nel nostro paese architetto e ingegnere civile sono legittimati ad assumere, in ambito progettuale, ruoli pressoché identici, ciò non avviene nel resto d'Europa dove la progettazione architettonica e urbanistica è di spettanza esclusiva dell'architetto così come sancisce la direttiva UE ex CEE 85/384 (concernente il reciproco riconoscimento dei diplomi, certificati e altri titoli del settore dell'architettura, fatti salvi i diritti acquisiti nei singoli paesi alla data di emissione della direttiva stessa). Tale direttiva fissa gli aspetti teorici e pratici che debbono concorrere alla formazione dell'architetto rendendo in pratica irrecuperabile il divario tuttora esistente, nel nostro paese, tra la formazione impartita dalle facoltà d'architettura e quella impartita dalle facoltà d'ingegneria (cfr. A. e G. Manfredini, *Dieci Conversazioni di Progettazione Architettonica*, Alinea, Firenze, '95, p. 121). Il punto di vista giuridico o formale contrasta con quello sostanziale generando l'ulteriore, infima e perniciosissima mistificazione. Se cioè potrebbe sembrare che fosse l'architetto a continuare ad avere il sopravvento sull'ingegnere, in realtà è verso l'esatto contrario.

È difficile, come detto, poter parlare di un crollo vero e proprio dell'ideologia architettonica e non solo perché c'è chi, come Gregotti, sostiene che l'ideologia in qualche modo continua a sussistere, ancorché mascherata⁶; ma anche per il fatto che si deve rilevare come a tale ambito si sia pervenuti non tramite un livello di crisi vero e proprio (che come tale comporterebbe, per intima natura, un quasi successivo e immediato recupero in un rinnovamento risolutivo) ma, ciò che è peggio, tramite un livello di stasi che significa immobilità, incapacità di reagire, cioè di proporre.

Situazione che va fatta coincidere, almeno nel nostro paese, con la vicenda della "sinistra" che ha forse la responsabilità maggiore sia in termini politici, anche se non fu mai al potere (ma sempre lo influenzò in maniera determinante con un'opposizione spesso populista, talvolta demagogica e poco costruttiva), sia in termini sociali, intellettuali e perché no architettonici e urbanistici. È anche grazie, o meglio per colpa, di questa particolare temperie che abbiamo assistito alla lenta, costante e progressiva "americanizzazione" del nostro paese con un rapido, e spesso inspiegabile sovvertimento, o ripiegamento, dei valori tipici e consolidati della nostra cultura, della nostra tradi-

⁶ Poiché s'è affermato che l'architettura può sussistere solo in presenza di una fase ideologica rigorosa, è evidente che nell'ipotesi di esistenza di una ideologia mascherata anche l'architettura finirebbe per essere tale. È più verosimile che tale atteggiamento sia il prodotto della crisi della critica o meglio del senso stesso della sua funzione che pare aver raggiunto un livello di stasi. Per cui potrebbe più probabile parlare di assenza che non di mascheratura dell'ideologia. Anche perché altrimenti si sarebbe di fronte a una delle peggiori forme di mistificazione.

⁷ Il concetto di mediterraneità, attribuibile alla cultura del nostro paese e quindi in particolare anche alla sua cultura architettonica, costituisce ancor oggi, da un punto di vista storiografico, l'elemento che maggiormente differenzia il razionalismo italiano dal razionalismo europeo. Pur essendo stato, da più parti e a più riprese, anche equivocato, intende sancire, pur nelle analogie, la differenza sostanziale (o, ciò che è lo stesso, il diverso modo critico di rapportarsi con la propria tradizione) esistente nel razionalismo a seconda della sua localizzazione geografica. Differenza che, schematizzando, potrebbe essere addirittura fatta risalire alla presenza dirimpetto dell'immensità e del primo rinascimento nel nostro paese e all'assenza dei medesimi in ambito mitteleuropeo. Differenza che consente successivamente di misurare l'analogia del particolare rapporto, prima etico e poi metodologico, tra umanesimo e rinascimento da un lato e protofascismo e razionalismo dall'altro, all'interno della nostra cultura. Se il razionalismo italiano intrinsecamente compete con la propria tradizione architettonica, sostanzialmente ne è forse il miglior interprete, diversamente e al contrario di quanto accade nel resto d'Europa dove il legame con la tradizione, nei vari casi in cui è presente, è di tipo eminentemente formale. Se ciò avviene è proprio in virtù di quella "mediterraneità" che non vale la pena di corrompere perché costituisce quell'attributo che oltre a fare la differenza, tra la nostra e le altre culture architettoniche, è anche quello che, pure oggi, è in grado di qualifi-

zione e, lo si lasci dire, della nostra mediterraneità⁷. Non più architettura intesa come operazione sociale, ma inesorabile trionfo del capitalismo deterioro che significa, ancora una volta, il trionfo dell'ingegneria sull'architettura. E la situazione prevale ancor oggi, con la sinistra al potere; anzi è forse più accentuata dalla difficile presa di coscienza dell'attuale inesistenza di proletariato e borghesia. O meglio, del fatto che borghesia e proletariato hanno finito con il perdere completamente ogni motivazione e ragione sociale per assumere il ruolo pressoché esclusivo di "figure spirituali", cioè soggetti di "una filosofia della storia che cerca una classe generale capace di saldare il particolare con l'universale, la singolarità degli individui con la società e lo Stato come sostanza"⁸. Ciò tende a coincidere con quanto avviene, nel nostro disciplinare, sin dalla fine degli anni '50 quando la coesione tende a rompersi inevitabilmente.

Quando l'architettura non è più un momento corale da vivere collettivamente ma si configura sempre più come l'architettura dei singoli. Non più il collettivismo ma l'individualismo esasperato. Come dirà nel '58 Giuseppe Samonà "gli architetti, uscendo dal chiuso delle conventicole e dei gruppi ai quali tanto avevano dato, dovevano andare ciascuno per la propria via (...). La storia dell'architettura è storia di spiriti isolati che hanno fatto esperienze individuali"⁹ con conseguenze gravi su cui ci si soffermerà in seguito. Architettura italiana e società italiana procedono quindi parallelamente sino alla condizione contemporanea in cui non si hanno più "classi generali ma solo singoli che cercano nel loro presente tutto il loro futuro; in cui ciascuno trae da sé stesso e cerca per trovare in sé medesimo le ragioni e le motivazioni della propria esisten-

za al meglio. "Il razionalismo italiano è necessariamente refrattario all'impeto delle tendenze europee, perché in esso non è mai stata una fede. Così dall'europeismo del primo razionalismo si è passati, con fredda intelligenza delle situazioni pratiche, alla romanità e alla mediterraneità, fino all'ultimo proclama dell'architettura cooperativa". E. Persico, *Piano e capo per l'architettura*. Scritti critici e polemici, Milano, 1947 in P. Nicolini, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, p. 48.

⁷ G. Baget Bozzo, *Sono senza Certezze gli Anni di Fine Millennio*, Il Borghese, n. 2, luglio '94, p. 84.

⁸ G. Samonà, *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, *Zedone*, n. 3, ottobre '58, p. 74. Cfr. A. Rossari, *L'attività professionale tra cultura e tecnica in Italia*, Mocandì, Protasoni, Rossari, *Il Movimento di Studi per l'Architettura*, Laterza, Bari, '95, p. 41.

za". Ciò che manca è "l'armonia prestabilita dell'ottimismo razionalista"¹⁰.

Ulteriori elementi di valutazione della condizione architettonica attuale, cioè della condizione dell'architetto che provenendo dal mondo accademico opera nel mondo reale, meritano di essere affrontati.

Dovrebbe essere condivisibile, come si è cercato di esprimere in precedenza, che per ridurre la distanza tra la disciplina e il mondo reale (questione centrale del percorso progettuale) è necessario recuperare la qualità del mestiere mettendo prima di tutto al bando l'operato delle due citate entità antagoniste, entrambe perniciose nei riguardi dell'architettura: l'architetto "artista" da un lato e l'architetto "tecnologo" dall'altro, che non fanno altro che riproporre, in maniera peggiorativa perché anacronistica e antistorica, l'esperienza delle *écoles de beaux arts* e delle *écoles de ponts et chaussées*, favorendo in questo, anche per il fatto che i loro cammini sono comunque intrecciati con il potere politico, il più volte citato trionfo dell'ingegneria sull'architettura.

Se a questo aggiungiamo un altro aspetto, certamente non meno rilevante (anche se maggiormente legato al mondo accademico che non a quello reale), che è mirato, perlomeno in prospettiva, all'abolizione del valore legale del titolo di studio, ci si può accorgere come la situazione generale vada fortemente peggiorando¹¹.

¹⁰ G. Baget Bozzo, op. cit.

¹¹ La motivazione è la giustificazione prevalente, nei riguardi di tale atteggiamento, è quella di evitare l'equiparazione tra programmi di studio liberi (e quindi diversi) e tra facoltà qualitativamente diverse perché necessariamente sempre più numerose con un conseguente diverso livello tra i docenti impiegati. Fin qui nulla di male, anzi. Si è sempre sostenuto infatti che l'architettura e l'urbanistica dovrebbero essere "libere" solo da chi veramente le sa "fare", prescindendo dal titolo di studio o dal curriculum accademico svolto. C'è però un risvolto importante e non trascurabile che viene dopo la laurea, quando il neolaureato si pone sul mercato come giovane professionista. A quel punto l'abolizione del valore legale del titolo di studio, condivisibile per gli aspetti prima enunciati, comporterebbe necessariamente l'abolizione degli Ordini Professionali. Organismi obsoleti e usurati finché si vuole ma pur sempre deputati non tanto alla protezione di una professione liberale (che deve essere protetta perché produttrice di prestazioni intellettuali) quanto alla garanzia di comportamenti coerenti nei confronti della società; ed è fuori di dubbio che è preferibile una professione protetta a un libero mercato esasperato in cui fioriscono atti di pura professionalità assai ben organizzati. Se a ciò si aggiungono i disposti di legge in materia (nazionali ed europei) ci si può accorgere facilmente come sia breve il passo per decretare la fine del professionista-singolo a favore della grande società d'ingegneria. In altri termini pure, a questo proposito, che l'abolizione del valore legale del titolo di studio, la conseguente impotenza degli Ordini Professionali e la nuova disciplina sui Lavori Pubblici (viaggio sulla stessa lunghezza d'onda che significa ancora una volta, semplificando, il successo dell'ingegneria che prevaleva l'architettura).

Il recupero della qualità del mestiere è essenziale perché "un architetto parla e si impegna con l'architettura che fa. La sua morale non la predica ma la costruisce, la disegna, la fabbrica. È questo il veicolo del suo messaggio: fare il mestiere"¹².

E il recupero della qualità del mestiere comporta necessariamente una rivalutazione creativa della pratica progettuale. Ma ciò è possibile solo se chi opera conosce i significati di quella particolare pratica progettuale che è il progetto di architettura proprio nei rapporti con l'oggetto del progetto che è l'architettura stessa intesa quale manifestazione "contaminata"¹³ per eccellenza. E il termine "contaminazione" non solo è un'estensione del concetto di "interdisciplinare" ma significa molto di più. Se l'interdisciplinarietà rappresenta una condizione necessaria per l'esistenza stessa dell'architettura, la contaminazione tra le diverse discipline ne costituisce la condizione sufficiente. È estremamente difficile comprendere l'importanza della contaminazione (o meglio la grande e complessa difficoltà nella sua gestione) lungo l'iter progettuale, ma è certo che solo la valutazione attenta di questo elemento, unitamente alla coscienza della sua sussistenza all'interno del disciplinare specifico, può evitare un ulteriore rischio, presente sia nel mondo accademico che in quello reale, consistente nel pensare di fare architettura in realtà fuggendo dall'architettura medesima, che allora significa non farla affatto.

LE FUGHE DALL'ARCHITETTURA E LA CONDIZIONE DELLA CRITICA

Nel mondo accademico si tratta di una via facile poiché è certamente più semplice insegnare ai giovani una "fuga" dall'architettura, anche se in nome dell'architettura, invece dell'architettura (anche perché meglio può appagare le frustrazioni di chi non realizza).

Nel mondo reale è più comodo, non solo perché alla moda ma perché è un sistema più agevole per riscuotere applausi e consensi, fuggire dalle tematiche dell'architettura per accedere a quelle del recupero o del restauro a ogni costo. La ricostruzione del teatro veneziano della Fenice è solo uno dei molti esempi che si potrebbero fare. La presunta ideologia del "come era e dove era" rappresenta nella fattispecie una via sicura di successo e il successo del progettista è sovente anteposto alle esigenze del progetto d'architettura. Nel caso della Fenice si è poi in presenza di due fughe dall'architettura. Una di carattere squisitamente consolatorio consiste nel voler riproporre un manufatto architettonico nella sua originaria configurazione in nome della memoria collettiva dei fruitori del teatro stesso. L'altra, detestabile, vede il ricorso, per l'attuazione di tale intervento, all'appalto concorso che, tra tutti i sistemi di appalto, è certamente quello che tiene in minor conto le esigenze dell'architettura perché, per sua natura, deve privilegiare la logica di impresa esasperando tale situazione, nel caso specifico, con tempi di progettazione risibili.

Ci sono state e ci sono, lungo l'intero divenire dell'architettura, diverse e svariate fughe dalla più autentica coscienza architettonica, che fanno da contrappunto all'esistenza invece di momenti autorevoli. La fuga più clamorosa e più pericolosa, presente in ogni epoca storica, è certamente la cosiddetta "fuga formalista", quella cioè che vede

¹² R. Piano, *Il mestiere più antico del mondo*, Micro Mega, n. 2, '96, p. 108.

¹³ R. Piano, *ibidem*, p. 114.

erroneamente nella "ratio venustatis" la sostanza dell'architettura. Deriva probabilmente da un'errata interpretazione della triade vitruviana nel senso che, in tale pernicioso condizione, è la sola *venustas* ad avere il sopravvento su *firmitas* e *utilitas* quando invece dovrebbe essere logico attendersi che la qualità dell'architettura derivasse esclusivamente dalla compresenza di tutte e tre le componenti la triade o, meglio, dalla loro contaminazione reciproca.

Così nel rinascimento Sforzinda è la fuga formalista dall'architettura (nella fattispecie dai temi della città reale) mentre Pienza è l'opposto. Appartiene alla sostanza intima dell'architettura e della città assumendosi i rischi e le responsabilità sempre connessi con operazioni di tal genere. La fuga formalista può essere strumentale per leggere tutta l'esperienza post moderna da una particolare angolazione, così come per analizzare il contemporaneo decostruttivismo o Gehry o l'ultimo Eisenmann dell'Università di Cincinnati in cui l'esuberanza formalista, nel momento in cui pare addirittura contestare una costante universale, che è l'attrazione gravitazionale, denuncia incontestabilmente i propri limiti.

Il discorso sulla forma in architettura, come del resto sui formalismi in generale, consente di affermare come essa rappresenti l'ultima spiaggia di un percorso che iniziato su fatti sostanziali, articolato e sviluppato assecondando il disvelamento di detti fatti, approda infine alla forma solo dopo aver esaurito la sostanza.

È evidente che non ci si riferisce alla "forma" della "sostanza", giacché ogni sostanza architettonica per essere tale ha pur bisogno di una forma (che si dirà positiva), bensì a ciò che rimane della sostanza architettonica quando è esaurita la propria essenza che è pure forma (che si dirà negativa) ben diversa dalla prima menzionata poiché è solo quest'ultima a generare la problematica del formalismo. Quando un particolare pensiero architettonico si è esaurito, nel senso che ha rivelato tutto ciò che doveva esprimere, è inevitabile che dalla sostanza dell'architettura si passi alla forma. Si tratta ancora una volta del prodotto di quella che si è definita come americanizzazione progressiva, o globalizzazione, con conseguente abbattimento di ogni prefigurazione ideologica. "Con la qual cosa, si è condotti quasi automaticamente a scoprire quello che può anche apparire il *dramma* dell'architettura: quello cioè di vedersi

obbligata a tornare *pura architettura*, istanza di forma priva di utopia, nei casi migliori, sublime inutilità. Ma ai mistificati tentativi di rivestire con panni ideologici l'architettura, preferiremo sempre la sincerità di chi ha il coraggio di parlare di quella silenziosa e inattuale purezza. Anche se essa stessa nasconde ancora un afflato ideologico, patetico per il suo anacronismo¹ e narcisismo. Si potrebbe dunque sostenere che è la crisi dell'ideologia a generare la "forma", cioè la "non architettura". Ciò avviene perché l'ideologia è inutile per lo sviluppo economico, è fuorviante per le classi deboli e dunque soddisfa, perché ne può essere considerata il prodotto, in maniera quasi esclusiva l'intellettuale. Per sopravvivere l'ideologia deve anche sapersi negare in quanto tale, deve saper rompere le proprie forme cristallizzate² e deve potersi trasformare anche in utopia, se del caso, con i rischi che tale trasformazione sempre comporta. Perché la trasformazione in utopia dell'ideologia comporta necessariamente la fuga dal mondo reale e l'architettura che ne consegue finisce per non essere più tale, nel senso che pur possedendo una motivazione utopica, che è un particolare aspetto dell'ideologia, attinge quasi esclusivamente a ragioni formali che prescindono dal mondo reale (come avviene per molti architetti della mia generazione).

È forse lecito affermare che la trasformazione dell'ideologia in utopia, di per sé stessa non è condizione che possa garantire l'esistenza e la sussistenza del fenomeno architettonico nella sua complessa veridicità, anzi potrebbe accelerarne la fine.

Così è stato per gli esponenti di punta del Movimento Moderno, così è stato per Stirling, lo è per Botta, per i Fives in generale e per Eisenmann e Graves in particolare³, per il minimalismo, per moltissimi altri e per moltissime altre tendenze.

¹ M. Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Bari, p. 3.

² M. Tafuri, *op. cit.*, p. 49.

³ I New York Fives (Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier) erano considerati, ai loro esordi, internazionali, astratti e classici in contrapposizione ai Greys di Philadelphia (Venturi, Moore, Giurgola, Rauch) ritenuti figurativi e vernacolari. Entrambi i gruppi si inseriscono con vigore nel dibattito d'allora sul recupero della continuità storica nel progetto d'architettura. Il loro lavoro si pone, almeno agli inizi, come riflessione critica sui principi e sui codici formali della tradizione architettonica moderna e contemporanea. In tal senso e nonostante le apparenze, rifiuta la categoria della "forma" in architettura. L'approccio progettuale è tra i più rigorosi e i più intellettualistici del periodo. L'esito formale

Così è per chiunque progettista colto che, non riuscendo a rinnovarsi e riconvertirsi, finisce con l'autorappresentarsi come il manierista di se stesso. Questo particolare genere di fuga dall'architettura può essere compiuto in buona o in malafede. Il primo caso, meno deprecabile, può anche verificarsi per uno stato di necessità (come si è sopra esposto); il secondo invece pretenderebbe, ma a torto, di avere un qualche riconoscimento. Pretende cioè di essere connotato con gli attributi tipici di una particolare ricerca che, per gli scopi che si prefigge, vorrebbe appunto essere denominata come ricerca formale. Ciò che è peggio è che talvolta tale particolare atteggiamento rifiuta di ammettere il proprio stato di fuga dall'architettura pretendendo di avocare a sé l'identità con l'architettura dando luogo, con il perseverare in tale atteggiamento, a molta confusione nel disciplinare.

E a molta confusione pure e soprattutto nel mondo accademico dove, solo didatticamente, sarebbe forse più auspicabile il ricorso a una diade anziché a una triade.

Per l'insegnamento della composizione e della progettazione sarebbe infatti auspicabile dimenticare la *venustas* considerandola implicitamente, o strettamente e automaticamente, connessa con la giusta miscelazione e combinazione di *firmitas* e *utilitas*.

Si afferma questo perché invece la maggior parte degli architetti impegnati nell'insegnamento di tali discipline pare troppo spesso indulgere alla *venustas*. Che lo facciano consciamente o inconsciamente poco importa; ciò che preme, ed è l'antico discorso, è che così operando si finisce ancora per privilegiare la "facciata" rispetto alla "pianta" mettendo in discussione le idee di stabilità e durata "che sono tradizionale fondamento dell'architettura e del suo progetto"⁴.

Ci sono poi altri generi di fughe dall'architettura di forse minore rilevanza di quelle dianzi esposte, su cui è bene riflettere perché hanno caratterizzato e caratterizzano taluni modi di fare architettura e urbanistica.

C'è stata e c'è la fuga tecnologica, quando da parte di qualcuno si è addirittura cercato di conferire all'aspetto tec-

nologico il significato e il valore tipici dell'ideologia. Ciò ha pure portato a una sopravvalutazione della normativa, in termini e in modi cui si è precedentemente accennato ma che vale la pena di ribadire.

Non si può non ricordare come le normative siano sorte principalmente per garantire un livello accettabile di talune prestazioni. Pur tuttavia sono state spesso fraintese come strumenti in grado di assicurare un alto livello qualitativo sia della progettazione che della realizzazione. Tale confusione di ruoli è derivata dal fatto che non è stato possibile recepire, nel modo dovuto, che tra normativa e progettazione architettonica c'è una forte distanza metodologica, osservando la prima i principi deduttivi e operando, la seconda, prevalentemente per via induttiva. La normativa in senso lato, cioè il corpus delle normative nel suo complesso, può tutt'al più costituire condizione necessaria, ma certamente non sufficiente, per garantire la qualità del progetto e della realizzazione. Si deve pure rammentare come "il progetto della città e delle sue parti non nasce dalle norme, né da loro è ucciso. Non dalle norme che cercano di ridefinire l'identità e i comportamenti dei diversi soggetti, né da quelle che cercano di definire consistenza e prestazioni degli oggetti. Nelle norme il progetto trova una resistenza, un limite, un termine di confronto non un impedimento. La storia dell'architettura e della città è piena di esempi luminosi di questo confronto"⁵.

Pur tuttavia è da rilevare come il corpus di norme nel suo complesso esprima esclusivamente la visione e le esigenze "specialistiche" di chi tali norme esprime, mentre le esigenze dell'architettura sono decisamente "generaliste".

La gran quantità di norme presenti nel disciplinare applicato dell'architettura e dell'urbanistica è tale che non è possibile, per esempio, confrontarle tra loro. Per loro intima natura non lasciano spazio alla critica perché la loro emissione non può essere che perentoria. Impongono al progettista di attenersi punendolo quando egli non vi riesce. Non consentono al progettista di proporre alternative. Lo castrano e lo frustrano continuando, per di più, a espandersi. E se il processo di ingigantimento del corpus

cui ora sono approdati è scontato perché deriva dalla crisi dell'ideologia di partenza; dalla sua unificazione e volgarizzazione con conseguente presa di distanza dalla realtà; dall'essersi infine, loro americani, "americanizzati" all'inverso. Cfr. M. Graves, *Idee e Progetti*, Electa, Milano, '91.

⁴ V. Gregotti, *Piccole sfortune*, Casabella n. 604, settembre '93, p. 2.

⁵ B. Secchi, *Nuove regole per la città*, Casabella n. 604, settembre '93, p. 21.

normativo per l'edilizia e l'urbanistica continuerà a perseverare lungo la via intrapresa si finirà per rendere quasi superflua la progettazione architettonica.

"I progettisti dovranno limitarsi a fornire una rappresentazione alle norme e alle prescrizioni e cioè a materializzare il grande progetto burocratico (...). La decorazione tornerà a essere l'unico, solitario e ristretto, campo di evoluzione dell'architettura"⁶. Se ciò avverrà sarà proprio per non avere sufficientemente compreso la differenza metodologica tra normativa e progettazione o, almeno, per non avere compreso in tempo che la norma, per essere utile alla progettazione, dovrebbe potersi spogliare di ogni carattere dogmatico e coercitivo per assumere un carattere squisitamente didattico e didascalico. Dovrebbe cioè abbandonare l'atteggiamento di verità rivelata (giacché in progettazione architettonica non esistono, perché non possono esistere, verità assolute) per porsi in maniera propositiva nei confronti del progetto. È evidente che per operare in tal senso bisognerebbe che l'estensore delle norme conoscesse pure le esigenze dell'architettura, conoscesse correttamente l'approccio progettuale sia in architettura che in urbanistica, ma che soprattutto avesse meno potere di quanto possiede ora; fosse cioè meno legato a lobby o potentati e non solo economici.

Cosa non trascurabile e di difficile se non impossibile concretizzazione.

C'è stata la fuga sociologica, forse una delle più antiche, con l'evidenziazione della sociologia delle comunità che parte dagli anni '50 con la riscoperta della cultura architettonica mediterranea, mira all'enfaticizzazione dell'architettura spontanea (con matrici culturali lontane nel tempo come l'epopea della civiltà contadina rivalutata da Pagano nel '36), approda alla rudowskiana architettura senza architetti nella metà degli anni '60 e prosegue con la retorica della partecipazione originando anche un dibattito vivace ma con esiti scontati e contenuti sovente impalpabili. C'è stata, in tempi recenti, la fuga politica, cui pure si è sommariamente accennato, dove a una irrilevante preparazione disciplinare si è ritenuto di far fronte con la ricerca del potere o meglio con il suo possesso e dominio. Tale condizione ha forse riguardato maggiormente l'urbanistica

sottolineando lo scarso valore culturale delle sue scelte che finiscono comunque per costituire e rappresentare un sistema di finanziamento più o meno diretto per le forze politiche al potere e all'opposizione. Solo marginalmente ha interessato l'architettura.

C'è stata la fuga informatica, in verità di scarsa rilevanza, che però almeno ai suoi inizi ha generato una serie di problemi dovuti alla confusione sul ruolo che avrebbe dovuto assumere il computer. Da mero strumento di ausilio nella progettazione (come è ed è giusto che sia) a surrogato del progettista stesso.

Ci sono state e ci sono poi diverse fughe che si potrebbero denominare come artistiche e cui appartiene certamente anche la prima citata, cioè la formalista. Sono caratterizzate dalla quasi totale assenza di interesse nei confronti delle problematiche autentiche dell'architettura. In esse le esibizioni estetiche degli architetti finiscono per configurarsi come inessenziali atti di propaganda del proprio "capitale simbolico" per catturare il "cliente" e incrementare il "fatturato". Tali esibizioni vengono dai più scambiate per poetiche. Ciò è rilevante e grave ma non come quando gli architetti si autopromuovono mistificando come proprie poetiche tali gratuite esibizioni. La Biennale del '96 costituisce in tal senso un esempio evidente. Per di più consente di oggettivare un aspetto importante della disciplina progettuale nei rapporti con la storia e la critica dell'architettura.

A livello generale la rassegna veneziana (dal titolo "Sensori del futuro: l'architetto come sismografo"), pare deludente nei contenuti e nelle proposte.

"L'architettura è il modo d'essere di un'epoca" diceva Le Corbusier sottolineando come architettura e urbanistica siano necessariamente specchio delle società d'appartenenza in ogni epoca storica, dalle origini alla contemporaneità. La scontata scomparsa dell'ideologia comporta il concentrare l'attenzione sulle singole personalità dell'architettura. Parafrasando il citato Samonà degli anni '50 Hollein, che è stato il direttore della Biennale '96, afferma che "l'architettura si è personalizzata, che non è più questione di movimenti, di imprese comuni fondate su un dogma, su una verità o su una convinzione condivisa. Le nuove idee, tendenze, visioni del futuro, trovano invece espressione nell'opera individuale".

⁶ G. De Carlo, *Facciamo il punto*, Spazio e Società, n. 68.

A livello particolare la sezione italiana, curata da Marino Folini, si propone di scoprire, quasi con la lanterna di Diogene (che è una lanterna molto particolare perché è quella dell'urbanista), figure nuove di giovani scoprendo situazioni di grande interesse sistematicamente ignorate dalle riviste, dalla critica e dall'accademia.

"Indipendentemente dalle sue scelte, che possono essere più o meno condivise, dal lavoro e dalle riflessioni di Folini nascono idee e valutazioni sulla cultura architettonica italiana", mirate a individuare linee di lavoro diverse da quelle del blocco accademico-pubblicistico che domina il dibattito architettonico. Il tutto per "identificare figure di progettisti che percorrono autonomamente proprie strade di ricerca, anche con esiti qualitativi non omogenei". Soprattutto si rivolge alla ricerca dei cosiddetti "giovani emergenti" da porre in alternativa ai cosiddetti "soloni" dell'architettura. Così operando tuttavia, nella ricerca necessariamente forzata dei giovani talenti, compie un inevitabile quanto grave errore di valutazione tipico di chi confonde ancora una volta le regole del pensiero architettonico con quelle del pensiero scientifico. Nel senso che se può esserci una relazione sicura tra età e scoperta scientifica (anche se le eccezioni sono sempre state e continueranno a essere molte) nel senso probabilistico che è più facile per la mente di un giovane che non di un meno giovane far progredire una disciplina tecnico-scientifica, non si ha la medesima situazione in architettura. Se nelle discipline scientifiche a prevalere è infatti l'aspetto algoritmico, in architettura, come peraltro in buona parte delle cosiddette scienze umane ciò non avviene, perché è la componente dell'esperienza ad avere un peso e un ruolo determinanti. Sta proprio nella natura dell'architettura, disciplina fortemente contaminata, la necessità di evolversi attraverso l'accrescimento dell'esperienza dei propri operatori. Lo sviluppo dell'architettura avviene sostanzialmente grazie all'innovazione tipologica e all'evoluzione tecnologica. Non può avvenire in presenza di una delle due ma solo con la compresenza di entrambe. E ciò grazie all'incremento di esperienza difficilmente trasmissibile di ciascun progettista che può avvenire solo con il costante aumento della propria "pratica"

sempre in coerenza con la propria "teoria". Brunelleschi, Michelangiolo, Wright, Mies offrono il meglio della propria produzione architettonica proporzionalmente all'incremento della propria esperienza di progettazione e di realizzazione nel rispetto dei propri convincimenti ideologici.

Dovrebbe parer chiaro che il voler cercare a ogni costo il giovane talento in architettura, oltre che a essere operazione discutibile, non può approdare ad alcunché perché l'architettura dei giovani, per quanto interessante e promettente (e Giuseppe Pagano lo sapeva benissimo e si muoveva in tale direzione), non può considerarsi esaustiva di quanto un'epoca è capace di produrre. C'è stato Terragni, certamente, e anche moltissimi altri che rappresentano comunque delle eccezioni. E le eccezioni non possono essere generalizzate in alcun modo. In progettazione architettonica si dovrebbe lasciare ai giovani il diritto ma anche il dovere di saper invecchiare. Dopodiché sarà più facile, perché più giusto, giudicarli.

Sia dalla mostra nel suo complesso che dalla sezione italiana emerge con chiarezza la scomparsa, o l'assenza o la latenza, della critica vigorosa d'architettura, con critici e storici relegati alla narrazione e all'interpretazione soggettiva delle opere con il conseguente e necessario sopravvento dell'antologia sull'ideologia⁹. Due soli esempi che possono valere per molti altri: la produzione Electa con particolare riferimento agli "Almanacchi dell'Architettura Italiana" dei primi anni '90 sino al recente "Storia dell'Architettura Italiana: il secondo novecento" in cui, a parte le presenze indiscutibili e qualche imperdonabile errore di attribuzione, molte sono le assenze ma ancor più sono le presenze insignificanti rese possibili per una serie di ragioni per lo più note (ben oltre la perversa *liaison* con le esigenze della promozione editoriale) che comunque poco hanno a che vedere con la qualità dell'architettura; e l'Enciclopedia dell'Architettura Garzanti articolata secondo "un'acrobatica traversata della storia dell'architettura dal paleostorico all'high-tech, trapunta di sconcertanti affermazioni"¹⁰. Per

⁹ G. Pagano, *Architettura di giovani*, "Casabella-Costruzioni", n. 158, febbraio '41, pp. 24-29.

¹⁰ F. Trice, *Sogni di calcestruzzo e palazzi di cartapesta*, Il Sole 24 Ore, 15 settembre '96, p. 35.

¹¹ C. Contoni, *Pre editoriale*, Casabella n. 643, '97.

^{*} Da una lettera di P. Cocchiarelli ai docenti della Facoltà di Architettura di Ferrara in data 21 novembre '96.

entrambi gli esempi valgono le stesse ragioni. Come ciò sia potuto accadere e accada, pur non essendo giustificabile, può essere forse meglio compreso se ci si rivolge a considerazioni generali sulla "critica" in senso lato.

È la critica¹¹ nel suo complesso a essere in crisi e non solo quella dell'architettura, così come in crisi è la figura del critico, cioè del mediatore o dell'interprete della manifestazione espressiva nei confronti della società. Ciò è molto evidente oggi, almeno nel nostro paese, in virtù della crisi generale di valori, soprattutto etici, che l'attraversano. Soprattutto per il fatto che il ruolo del critico è importante anche dal punto di vista etico quando ciò di cui scrive (come sosteneva De Sanctis), cioè l'oggetto dell'interpretazione o della mediazione, diviene soggetto esso stesso con le denotazioni e le connotazioni tipiche dell'"opera".

La crisi contemporanea della critica può peraltro essere fatta risalire indietro nel tempo a cavallo fra ottocento e novecento o meglio ancora nel primo quarto del novecento quando la cultura che sino ad allora era patrimonio pressoché esclusivo di una *élite* finisce per aprirsi e diffondersi capillarmente nella società di massa. Che ciò avvenga grazie alla critica violenta e puntigliosa di gruppi, che erano le avanguardie culturali, ancor più elitarie rispetto a quella cultura di *élite* da cui derivavano, è poco importante. Importante è invece notare come proprio allora cominciò a esser messa in crisi la critica ufficiale nel senso che essa, da sola, non era più in grado di farsi interprete e tramite efficace tra manifestazione espressiva e società d'appartenenza. In architettura ciò è maggiormente sentito, nel nostro paese, proprio quando l'architettura comincia ad appartenere alla cultura di massa. Ciò avviene nel dopoguerra, durante gli anni della ricostruzione, quando l'architettura finisce di essere patrimonio "collettivo" per privilegiare ruoli e assunti "individuali" secondo il già citato pensiero di Samonà. Tale fenomeno con-

tribuisce a indebolire il ruolo della critica architettonica parendo quasi sostituire questa e il suo oggetto tradizionale, l'opera architettonica appunto, con l'artefice dell'oggetto, cioè con il progettista. "È quel protagonismo che in ogni campo creativo ha messo in primo piano l'artista e in secondo piano l'opera"¹². Situazione da cui non ci si è più ripresi e che anzi è andata progressivamente enfatizzandosi sino ai giorni nostri con la spettacolarizzazione dell'autore e la sua trasformazione in feticcio anche grazie all'uso sapiente, ma pure irriverente, nei confronti dell'architettura, del *mass media*.

Quasi come a dire che tutto il peso e la responsabilità di una critica d'architettura onesta e autorevole, vigorosa e efficace, si basa ancor oggi, nel nostro paese, sull'incontestabile personalità di Bruno Zevi. Così come nel secondo dopoguerra il suo carisma, forse ancor più di quello di Rogers, fu di riferimento per tutta la critica occidentale dell'architettura rappresentata da Rowe, Banham, Stevens, Rykwert.

Ciò dispiace per due ragioni. Prima di tutto perché è impensabile pretendere troppo da chiunque. Nel caso di Zevi è troppa la responsabilità di cui si sente investito che finisce inevitabilmente per portarlo talvolta oltre la misura. Non si può chiedere a nessuno di rimanere sulla "breccia" così a lungo per di più rinfacciandogli i cedimenti o le debolezze in cui è costretto a incorrere. Poi perché nonostante la grande pletera di storici e di critici d'architettura nel nostro paese manca sicuramente l'erede o il successore spirituale di Zevi, cioè il faro, il riferimento, la guida per chi si accinge al mestiere o per chi, il mestiere, lo pratica da lungo tempo. Condizione che enfatizza non la mancanza di progettisti quanto piuttosto la mancanza del critico "coraggioso" che sappia assumersi la responsabilità della scelta. Critico e progettista, nella società massificata quale l'attuale, paiono viaggiare di conserva alla ricerca del reciproco beneficio che è poi la reciproca autopubblicizzazione. "Tutti sono amici-nemici di tutti, nessun schieramento ideale, solo una serie di piccoli aggiustamenti"¹³, e di grandi sfortune per l'architettura.

¹¹ "Quando si colpisce alla radice il principio di identità si apre la strada alla formazione di stati di passività generalizzata dove non c'è posto per la critica. La critica comincia infatti dalla registrazione del proprio modo di consistere nello spazio fisico e si sviluppa attraverso il confronto con i modi di consistere di altri nello stesso spazio e in altri spazi vicini e lontani. Non c'è critica senza un sistema di coordinate sul quale si possano tessere idee che finiscono per travalicare le circostanze della loro origine, ma, allo stesso tempo, a queste circostanze restano indissolubilmente legate". G. De Carlo, *Storia natura contesti*, in *Gli Spiriti dell'Architettura*, Editori Riuniti, Roma, 1992, pp. XXI-XXII.

¹² V. Gregotti, *Piccole sfortune*, Casabella n. 604, '93, p. 3.

¹³ V. Gregotti, *ibidem*, p. 3.

Conseguentemente nel nostro Paese, in cui l'editoria specialistica di settore è in costante e progressivo aumento¹⁴ perché tutti scrivono e tutti vogliono pubblicare e pubblicano, manca ancora, nonostante gli sforzi di taluno (peraltro ancora da verificare nella necessaria sedimentazione temporale), una rivista d'architettura che sappia essere autentico portavoce di una linea culturale e critica (ideologica o utopica poco importa), sia di riferimento sicuro per chi crede nei valori autentici dell'architettura e di veicolo pubblicitario per quei progetti e per quelle realizzazioni elaborati e costruiti secondo quella particolare angolazione che maggiormente interessa: la costruzione rigorosa del progetto d'architettura coerente.

C'è infine la fuga pubblicistica cui si è accennato dianzi con il progressivo aumento dell'editoria specialistica¹⁵. Incremento che si riproduce a dismisura in occasione dei concorsi universitari e da cui ci si deve sforzare di prendere grande distanza perché rivolto non tanto alla divulgazione o all'approfondimento di particolari tematiche dell'architettura, quanto al consolidamento di quell'aspetto deterioro dell'insegnamento universitario che intende privilegiare, come si è già rilevato, la "carriera" antepponendola allo "stare" con i giovani.

Il concetto di fuga dall'architettura è sinonimo di rinun-

cia nei confronti dell'architettura medesima. Finisce infatti per tessere sempre più il cosiddetto elogio dell'estetica della consolazione.

È da rifiutare, oltre che per le ragioni esposte precedentemente, soprattutto per il fatto che tale atteggiamento non può in alcun modo essere propositivo ma al più consolatorio. L'architettura deve prima di tutto essere propositiva poi, successivamente e secondariamente, può forse anche essere consolatoria o consolatrice.

¹⁴ "Tale vasta produzione editoriale, specializzata o di divulgazione, svolge un discorso disciplinare interno di tipo scientifico-academico oppure sceglie di passare direttamente alle pagine dell'intrattenimento e della promozione pubblicitaria; non prevede la critica, l'analisi politica e sociale, e non fa polemica. Casomai ignora. Alcune riviste, la parte migliore di questa editoria, operano in un contesto di scambi internazionali, forniscono le basi dell'aggiornamento, tengono i legami con il dibattito dell'architettura contemporanea, partecipano alla ricerca del nuovo, eppure non riescono a mantenere i legami con la pratica architettonica e lavorano sul target di una ristretta fascia elitaria. Le ragioni di questo distacco vanno rintracciate in una crisi più profonda che investe nel suo insieme il progetto modernista".

P. Nicolini, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bolini Brodighieri, Torino, 1994, pp. 56-57.

¹⁵ "Non si può dimenticare che vi è oggi in atto un cambiamento radicale nelle modalità di attuazione del disegno coercitivo del potere. Nel passato, anche in quello più recente, tale disegno faceva ricorso all'indigenza informativa, ora invece è l'opulenza informativa che viene privilegiata. La nuova scelta strategica consiste dunque nel facilitare, entro certi limiti, l'accesso all'informazione. Ma, di fronte alla prodigiosa quantità di informazioni che lo raggiungono, non tutte affidabili o verificabili, il cittadino è destinato a reagire, prima o poi, con un crescente disinteresse, e persino con insoddisfazione nei confronti dell'informazione. Perché in fin dei conti, nelle pieghe più nascoste dell'opulenza informativa si cela l'indigenza informativa".

T. Makkonada, *Critica della ragione informatica*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 91.

L'AUTENTICITÀ DELLA CRISI DELLA MODERNITÀ

Non si può prescindere, in qualsiasi discorso anche approssimativo sulla progettazione architettonica, dal cercare di comprendere i rapidissimi cambiamenti in corso nella società civile, soprattutto nei rapporti tecnica-società¹, valutando e soppesando, con attenzione estrema, l'impatto che le nuove tecnologie vengono necessariamente ad avere nei riguardi sia dei comportamenti umani che del processo costruttivo. Non si può essere neutrali, o ancor peggio indifferenti, di fronte al velocissimo processo di trasformazione in atto. Si deve essere coscienti che il progresso scientifico e tecnologico, quale pratica di una teoria ben precisa alimentata dal pensiero scientifico, è inarrestabile così come si deve essere convinti che "la nostra vita è diventata un esperimento scientifico che non sappiamo, e non possiamo sapere, dove ci condurrà"². Nello stesso tempo si deve parimenti essere convinti che "tutto è tecnica" (Fernand Braudel) perché tutto è società o viceversa che tutto è società perché tutto è tecnica come sostiene la maggior parte degli studiosi dei sistemi ambientali per i quali le sorti della nostra "biosfera sono legate ai destini della tecnosociosfera che è come dire ai destini della sfera della tecnica e della società"³. I nuovi problemi che dovrà affrontare la progettazione, e non solo quella architettonica, in tale contesto deriveranno principalmente dai nuovi com-

¹ Al di là del noto dissidio terminologico tra *technique* e *technology*, tecnologia e tecnica vengono usati, all'interno di questo testo, indifferente come sinonimi.

² Paul Valéry (1944) citato da V. Zucconi in "Vale retro progressi" su "La Repubblica" del 27.12.96, p. 34.

³ Dalla prefazione di Tomás Maldonado all'anno accademico 96-97 del Politecnico di Milano, in "Il Giornale dell'Ingegnere" n. 19, novembre '96, p. 3.

piti, rispetto al passato, che si deciderà di attribuirle, sempre e ammesso che esistano tali nuovi compiti.

Si è poi certi che tutti i cambiamenti cui stiamo assistendo siano desiderabili, auspicabili, condivisibili? Si è consci che la progettazione architettonica non è un'attività autosufficiente (perché non lo è mai stata) ma contaminata, legata cioè profondamente, al pari della tecnologia, alla dinamica politica, economica e sociale e non solo nei termini esaminati precedentemente? Perché chi affronta questi temi oggi indulge forse più facilmente di una volta a quella retorica della progettazione caratterizzata per lo più da toni troppo enfatici, che non specificano mai i contenuti reali di riferimento, o da toni troppo bassi che banalizzano il termine per applicarlo a qualsiasi campo di attività (Maldonado)? Come è accaduto per il vocabolo anglosassone di *design* che se per quasi un secolo ha significato e ha rappresentato il punto centrale della progettazione, già da qualche tempo finisce per assumere sempre più il significato di stile⁴ degli oggetti, disattendendo i propri autentici postulati iniziali. Come del resto è avvenuto per il termine tedesco di *gestaltung*. Tentare di offrire una risposta a queste questioni, che sono poi alcuni dei maggiori interrogativi che dovrebbero essere affrontati e risolti prima di iniziare un qualsiasi discorso sulla progettazione, significa quanto meno partire da lontano. Partire cioè dall'approfondimento di un'enunciazione più abusata che usata dalla critica d'architettura del recente passato, che ha tra l'altro animato il dibattito sulla condizione del post moderno, e che, mutuando il titolo da un noto volume⁵, si può sintetizzare come "la crisi della modernità". Per sapere fino a che punto ci sia stata o ci sia effetti-

⁴ "Nel contesto italiano spetta al design interpretare entusiasticamente la tendenza postmoderna: della compressione spazio-temporale il design italiano ha fatto il suo campo di battaglia e il suo feticcio. Ha capito il legame della produzione moderna con lo spettacolo e la decorazione; ha capito la domanda dei nuovi strati sociali nati con la formazione della massa culturale e la nascita della nuova occupazione impiegatizia nei servizi, alla quale ha fornito una ricca gamma di risposte e di nuove forme culturali basate sulla moda, la nostalgia, il pastiche; il *kitsch*, in breve tutto ciò che associamo al postmodernismo. Tra la nostalgia e la ritualizzazione di Ettore Sottsass e l'iper retorica del processo schizoidale di Mendini, con la sua maniera euforica di vivere ansia e nervosi, possiamo collocare l'esperienza postmoderna del design italiano, nei confronti del quale la modernità fondista sembra non aver lasciato alcun residuo, o retaggio, o gravame, o preoccupazione etica".

P. Nicolini in *Speranze perdute*, op. cit., pp. 37-38.

⁵ D. Harvey, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 1993.

vamente una crisi, anziché la crisi, all'interno di quel "progetto della modernità" (Habermas) che inizia molto prima dell'architettura moderna (che ne rappresenta una diretta conseguenza), a opera prevalente dei pensatori illuministici del XVIII secolo, è bene sottolineare alcuni aspetti del cosiddetto periodo moderno.

La condizione prevalente della modernità dipende dalla giusta miscelazione di diversi componenti. Alcuni di essi appartengono alla sfera dell'effimero; e ci si intende riferire ai concetti di transitorio, di fuggitivo, di contingente. Altri alla sfera del perenne quali l'eterno e l'immutabile⁶.

È da rilevare peraltro come qualsiasi manifestazione artistica, in qualsiasi momento storico, si sia avvalsa e si avvalga di contenuti perenni e di contenuti effimeri. Così è per l'architettura moderna in cui sono sempre presenti sia contenuti effimeri e transitori che perenni e sostanziali. I primi contraddistinguono la fase ideologica più esasperata, denotano per esempio il momento dell'"avanguardia". Sono effimeri e transitori perché legati a un periodo storico ben preciso, solitamente di breve durata, e necessariamente finiscono pure per identificarsi con aspetti più propriamente di "moda". Che in quanto tali non possono essere perenni e quindi si esauriscono in un arco cronologico certamente breve se rapportato con la durata dei contenuti perenni e sostanziali. Questi ultimi sono quelli che derivano dalla pratica applicazione di quei principi effimeri che hanno contraddistinto il momento dell'avanguardia. Rappresentano la base operativa, solida e concreta, di quei principi teorici che costantemente e quotidianamente vengono messi in discussione per il fatto di essere posti in relazione con situazioni reali.

In termini generali la modernità è caratterizzata oltre che dall'"ottimismo razionalista", dalla fede nel progresso lineare, nelle verità assolute e nella standardizzazione della conoscenza e della produzione mentre la postmodernità predilige l'eterogeneità e la differenza, la frammentazione, l'indeterminatezza e la profonda sfiducia in tutti i linguaggi universali e totalizzanti. Non crede in alcun modo nei metalinguaggi e nelle metateorie. Conseguentemente met-

⁶ Si tratta della riproposizione della definizione di Baudelaire (su *Il Pittore della vita moderna* pubblicato nel 1865) a opera di David Harvey nel capitolo *Modernità e modernismo* nel volume già citato, a p. 23.

te in crisi marxismo e freudismo anche per il fatto di non credere nella metanarrazione.

"Il postmodernismo, allora, rappresenta una rottura radicale con il modernismo, contro una certa forma di alto modernismo espressa, per esempio, dall'architettura di Mies van der Rohe o dalle superfici vuote della pittura espressionista astratta e minimalista? Il Postmodernismo è uno stile (...) oppure dobbiamo considerarlo semplicemente un periodo (...) Possiede un potenziale rivoluzionario in virtù della sua opposizione a tutte le forme di metanarrazione (compresi il marxismo, il freudismo e tutte le forme di ragione illuministica) e della sua grande attenzione agli altri mondi e alle altre voci che sono state fatte tacere per troppo tempo (...) Oppure è semplicemente la commercializzazione e l'addomesticamento del modernismo e una riduzione delle ambizioni già appannate di quest'ultimo a un eclettismo di mercato conciliante e arrendevole?"¹

O è altro da questi interrogativi? Perché può sorgere legittimo il sospetto se ci sia mai stata una crisi autentica della modernità e non piuttosto uno sviluppo e un adeguamento delle istanze moderniste al gran numero di problematiche strettamente connesse al moderno in quanto da questo generate. In altri termini si potrebbe anche pensare che la cosiddetta crisi della modernità che avrebbe generato la postmodernità in realtà altro non fosse che il naturale sviluppo della modernità medesima. Credo fermamente che le opposizioni moderno postmoderno (cui anche si è accennato precedentemente), così come sono venute configurandosi dalla fine degli anni '60 (almeno in architettura) a oggi da parte degli studiosi dei fenomeni delle esperienze urbane e dei limiti del concetto di sviluppo nonché dalla critica architettonica ufficiale, potrebbero anche essere lette non come tali (cioè come opposizioni) ma principalmente come parametri di giudizio differenziati all'interno di un unico fenomeno.

Quando si dice per esempio che il "decostruzionismo" è uno stimolo al modo di pensare l'architettura in maniera post moderna si cerca di eludere il problema. Tra le svariate chiavi di lettura dell'architettura c'è anche quella che

intende assimilare l'architettura medesima al linguaggio parlato e al testo scritto. Conseguentemente i metodi di analisi del linguaggio parlato e scritto vengono estesi pure alla progettazione architettonica. Così è nato lo strutturalismo in architettura che ha avuto nell'ultimo *Bauhaus* di Ulm la scuola che ha inteso applicare alle tematiche architettoniche i concetti di semantica e di semiologia. Ciò sino alla fine degli anni '60. Da lì poi si è partiti con il decostruzionismo che sostanzialmente afferma che qualsiasi autore, nell'elaborazione di un testo, non può prescindere dalla conoscenza dei testi che, sino al momento della propria creazione testuale, ha incontrato. La creazione viene in tal caso assimilata a un insieme di scritti che si intrecciano fortemente con altri per determinare, attraverso un processo intertestuale, un testo finale. Così in architettura la creazione progettuale dovrebbe avvenire come secondo un *collage*, cioè secondo un montaggio di esperienze pregresse e in questo pure si potrebbe distinguere l'architettura post moderna², con queste caratteristiche appunto, da quella moderna che invece, dotata della carica rivoluzionaria tipica delle avanguardie, procederebbe, o avrebbe proceduto, sostanzialmente per "tabula rasa" o, ciò che è peggio, per partenogenesi. Se nel momento attuale si cerca troppo sovente di supplire alla mancanza di idee nuove e precise sull'evolversi dell'architettura (che poi non è vero in assoluto) rapportandosi a particolari modi di organizzazione spaziale, con talvolta contaminazioni e citazioni che della continuità storica intendono privilegiare l'aspetto formale invece di quello sostanziale, non è che così operando si possa pretendere di fare architettura. Così come a nulla vale pensare di definire tale architettura, che si volge più all'esteriorità e alla superficie che non all'interiorità dei problemi, come post moderna in opposizione a un'altra architettura, che poi è l'unica possibile, definita come moderna. Si è detto che è tipico della condizione post moderna privilegiare il significante invece del significato. Ciò significa esaltare la superficialità invece della profondità e, in architettura, la forma invece della sostanza. Non si è di fronte alla condizione della nuova architettura ma a una condizione negativa dell'architettura. Non si è in presenza

¹ D. Harvey, *op. cit.*, p. 60-61.

² H. Klotz, *Modernism and Postmodernism*, Vieweg & Sohn, Braunschweig, 1984.

di attributi cui adeguare la progettazione ma di fronte a parametri di giudizio che come tali devono rimanere. Come si è già detto, ogni manifestazione espressiva, in qualsiasi periodo essa si manifesti, è caratterizzata da un doppio livello di contenuti: quelli effimeri e quelli perenni. Ma come già sottolineato, i primi si riferiscono a un arco cronologico assai limitato in rapporto alla durata dei secondi. Per di più non si può qualificare un'architettura rispetto a un'altra in relazione alla particolare attenzione che essa nutre nei confronti del doppio livello di contenuti. Cioè non si può affermare che l'architettura moderna è più sensibile ai contenuti sostanziali mentre la post moderna lo è di più nei confronti di quelli formali. Entrambe, ammesso che abbia senso parlare di due architetture diverse (che si vedrà poi non corrispondere alla realtà), privilegiano il "significante" nella prima fase del loro divenire (fase che si potrebbe definire a prevalente connotazione ideologica) mentre ripongono l'attenzione sul "significato" nella fase più propriamente pragmatica o sperimentale. Diversamente si dovrebbe essere convinti che il privilegiare a oltranza aspetti effimeri significasse semplicemente porsi in maniera storica nei confronti di qualsiasi divenire architettonico. Nel qual caso non si è in grado di generare architettura autentica ma solo un simulacro della medesima. Cioè si può dire di non essere di fronte a un fenomeno architettonico ma al suo contrario.

Si è per di più di fronte a un equivoco di fondo a suo tempo evidenziato e che vale la pena di ribadire. Non credo infatti ci sia stato, nel recente passato della storia dell'architettura, un movimento culturale e sociale quale quello che ha generato l'architettura moderna, che sapesse far coesistere, alimentandole reciprocamente, la forte carica rivoluzionaria e di rottura tipica di un movimento di avanguardia con il rispetto più profondo nei confronti delle esperienze storiche del passato. Un grande pregio del movimento moderno fu proprio la capacità di saper usare, in chiave rivoluzionaria e di rottura con il passato prossimo, gli elementi tipici di un passato storico, consolidato e intimamente legato alla sensibilità delle società d'appartenenza⁹. In questo senso è pernicioso oltre che falso rite-

nere l'architettura moderna sorta a seguito di un processo analitico basato sulla "tabula rasa" di ogni esperienza passata invece che sulla base di un naturale sviluppo sintetico dell'architettura precedente, attraverso una costante e coerente rigenerazione delle esperienze prodotte all'interno di una tradizione culturale. Ancor più grave è poi avvalersi di una verità oggettiva, quale è quella del ripudio, da parte dell'architettura moderna, dello storicismo prima neoclassico e poi eclettico della prima stagione dell'architettura della borghesia al potere, per estrapolarla e dilatarla, erroneamente generalizzandola, a un rifiuto della storia nel suo complesso che non c'è mai stato. L'architettura moderna, sin dalle proprie origini, si è intesa porre con continuità nei confronti della storia come attesta l'opera di buona parte dei suoi esponenti. Quando poi si dice, tra le tante opposizioni tra architettura moderna e postmoderna, che lo spazio architettonico dell'architettura postmoderna è in opposizione a quello dell'architettura moderna si commette un errore di valutazione. Si è detto infatti al riguardo che lo spazio concepito dall'architettura moderna va inteso come il risultato finale di un processo di elaborazione progettuale che comporta uno scopo sociale.

In opposizione lo spazio dell'architettura post moderna deriverebbe prima di tutto dalla mancanza del fine sociale del progetto e successivamente dalla ricerca di fini e principi esclusivamente estetizzanti mirati alla ricerca e al raggiungimento di una "bellezza" astratta e senza tempo che vorrebbe tendere a risolvere in sé stessa le motivazioni e le ragioni del progetto. È evidente che le cose così impostate ci consentono di affermare che allora non si è più in presenza di architettura: né moderna né post moderna. Si è forse in presenza di qualcosa d'altro, ininfluenza per la reale concretizzazione del progetto contemporaneo di architettura. Anche per il fatto che è impensabile a tutt'oggi ritenere che un'architettura, o meglio l'architettura della contemporaneità, possa prescindere da uno scopo o un fine sociale. In sostanza la condizione necessaria e sufficiente per poter affermare di essere in presenza di architettura autentica è proprio la sussistenza di uno scopo sociale del progetto, senza il quale vengono meno i presupposti sostanziali del progetto stesso e non solo di quello d'architettura.

⁹ A. Manfredini, *Convegno per un centro polifunzionale in Georgia*, "Parametro", n. 156, maggio '87, p. 5.

Dire poi che il raggiungimento di una "bellezza" astratta e senza tempo con cui connotare lo spazio è un attributo tipico della progettazione postmoderna è una contraddizione nei termini.

Se l'architettura autentica è infatti il prodotto di una continua, costante e coerente rigenerazione e aggiornamento delle esperienze architettoniche pregresse, è altrettanto vero che tale operazione di sintesi si volge agli aspetti perenni e sostanziali, non agli effimeri e ai superficiali. Come a dire che è solo con questo genere di operazione che è possibile conseguire i concetti di "bellezza" astratta e senza tempo (che significa appunto bellezza perenne e non effimera), non certo perseguendo il significante invece del significato o la forma invece della sostanza nel discutibilissimo trionfo di una superficialità deliberata. La presunta "bellezza" astratta che si raggiungesse secondo questa strada non sarebbe affatto senza tempo ma sarebbe certamente datata. Porterebbe la data dell'equivoco.

Del periodo in cui ci si dimentica degli scopi dell'architettura, in cui si confonde l'architettura moderna con la post moderna e la post moderna con la non architettura.

Perché è fuor di dubbio che esista l'architettura della postmodernità. Ma è altrettanto vero che per conferire a un sostantivo un attributo, deve essere garantita la sussistenza del sostantivo stesso. In altri termini prima ci deve essere l'architettura, poi a tale architettura potrà essere attribuita una connotazione specifica. E l'architettura di oggi, come del resto quella di sempre, deve essere sensibile e attenta al divenire del proprio tempo. Non può essere pura astrazione, perché altrimenti sarebbe metafisica, per il fatto di essere sempre calata in una realtà politica, culturale ed economica da cui non può essere dissociata. Per essere essa stessa parte di una società civile da cui non può prescindere e per possedere, in potenza o in atto poco importa, un fine e uno scopo sociali tipici di tutta l'architettura "costruita" o costruibile che non può essere svincolata, strumentalmente, dai complessi elementi che l'hanno prodotta.

È proprio la coscienza e la conoscenza di tali enunciazioni a definire la sensibilità del postmoderno. Non la presenza di stilemi di maniera o di falsi storici invocati e giustificati dalla affinità con il *collage* o dalla sovrapposizione e compresenza di diversi mondi ontologici. Ciò che è stato definito come post moderno non è da intendersi come il pro-

dotta derivato e scaturito dalla crisi della modernità, bensì come la naturale evoluzione del moderno che prendendo coscienza della rivoluzione post industriale dell'informatica cessa di autorappresentarsi con l'architettura della "civiltà delle macchine" per manifestarsi attraverso l'architettura della "civiltà dell'elettronica"¹⁰. Questa presa di coscienza è ineluttabile per chi, oggi, sia attento agli sviluppi della cultura e della tecnologia. L'architettura del resto è sempre stata il prodotto di società ben delineate. In quanto manipolazione dello spazio fisico, volta al soddisfacimento di esigenze reali e storiche (o storicizzate quando legate a un periodo storico ben preciso), sempre si è posta come la concretizzazione spaziale delle ideologie e delle tensioni, anche emotive, connesse con realtà consolidate. D'altra parte non si può cancellare tout-court un passato cui l'architettura di oggi è comunque debitrice, così come non si deve ricorrere alla "citazione" storica e formale o all'"evocazione" o alla "ricostruzione" o alla "sovrapposizione" sovente gratuite. Si dovrebbe semmai cercare una maggior attenzione e disponibilità per recepire quelle mutazioni, anche economiche ma soprattutto esistenziali, che ci investono in prima persona senza appiattirsi sui modelli a dominante economica che significherebbe, per di più, subire un internazionalismo ben più pernicioso di quello "tarlo-modernista". Ci si deve alla fine convincere che il post moderno non è o non è stato una moda né un attributo di comodo con cui etichettare certe manifestazioni artistiche per di più contrapponendole a quelle del moderno. È qualcosa di molto più sostanziale: è una condizione dell'essere. Anzi è la condizione dell'essere oggi.

Ulteriore riflessione è bene che sia fatta a proposito di ideologia, contenuto simbolico e forma nell'architettura contemporanea con riferimento a quella particolare architettura definita da Eisenmann come architettura "post-critica"¹¹.

L'architettura ha sempre posseduto, lungo l'intero arco cronologico del suo divenire, una componente ideologica nel senso che, configurandosi sempre e comunque come il modo d'essere di un'epoca storica, ha inteso di essa rap-

¹⁰ A. Martirelli, *Concorso appalto per il teatro Carlo Felice di Genova*, "Parametro", n. 128, luglio '84, p. 5.

¹¹ P. Eisenman, *L'architettura post-critica*, "Casabella", n. 644, aprile '97, p. 1.

presentare le condizioni tipiche della società di cui necessariamente è espressione. In tale accezione, sottolinea Eisenmann, l'architettura può essere definita critica, nel senso che essa ritiene, anche tramite la propria forma (contestualmente a questo testo e cioè di "forma" della "sostanza"), di poter essere strumentale nella soluzione positiva dei problemi sociali. Che è poi l'antico, seppur più semplice, discorso sul valore pedagogico dell'architettura. Sulla capacità cioè del manufatto architettonico di far crescere culturalmente i fruitori dell'architettura medesima. Di qui ecco l'importanza sulla formulazione di uno spazio architettonico che sappia porsi, anche attraverso la propria immagine iconica, come elemento insostituibile di un miglior livello qualitativo di vita di relazione. Non a caso un parametro di giudizio importante della critica d'architettura si basa proprio sulla maggiore o minore qualità dello spazio architettonico letto e analizzato in tal senso.

Certo è che la globalizzazione conseguente al crollo dell'ideologia comporta ulteriori riflessioni sul significato stesso di architettura. Fino a che punto cioè si può ancora parlare di significato dell'architettura se per certi versi sono caduti i presupposti per cui tale significato aveva una sua ragion d'essere. Nel senso che la soluzione dei problemi sociali, da parte dell'architettura, avveniva e avviene anche in virtù della forte carica iconica posseduta dall'architettura medesima. Ma oggi sono i *media* e non l'architettura a propagandare i significati simbolici. "È a questo punto che l'idea di un'architettura post critica appare possibile"¹².

Anche se è eccessivo e fuorviante, poichè si tratta di una estremizzazione, ridurre l'architettura a mera immagine, e il suo scopo sociale a trasmissione di una icona dalla forte carica simbolica.

In più il grande sviluppo informatico, in un futuro neppur poi tanto remoto, potrebbe mettere in crisi pure la concezione di spazio architettonico così come si è venuto configurando; come già accade con il cosiddetto telelavoro¹³.

¹² P. Eisenmann, op. cit., p. 1.

¹³ Anche se le aspettative sulle dimensioni del fenomeno sono state ridimensionate da più di un osservatore, "si continua ancora ad attribuire al telelavoro un potenziale ruolo dirompente sulla società. Secondo una valutazione resa molto popolare dai *media*, il lavoro a distanza sarebbe destinato ad avere effetti assai benefici in diversi settori. Per quanto riguarda la città (...) si è sostenuto con forza che il telelavoro potrebbe contribuire, soprattutto nei grandi centri urbani, a sfoltire la presenza delle persone, a ridurre la congestione del traffico e, pertanto, a mi-

con l'industria al centro e gli operatori alla periferia del sistema. Una riduzione degli spostamenti per raggiungere il luogo di lavoro che, in una pluralità di casi, potrebbe svolgersi all'interno delle mura domestiche, metterebbe senz'altro in discussione la necessità di un certo tipo di spazi di relazione o, quanto meno, la configurazione dei medesimi pur avendo ben presente che qualunque cosa accada e qualunque significato l'architettura verrà ad assumere, lo spazio architettonico sarà sempre uno spazio fisico e reale, mai virtuale, mentre il progetto, indipendentemente dalle tecnologie impiegate per la sua elaborazione, continuerà sempre a configurarsi, come del resto è sempre stato, quale una rappresentazione virtuale dell'architettura¹⁴.

Certamente la progettazione architettonica dovrà ripensare alle proprie origini concentrando l'attenzione ancora sul proprio passato per ripartire alla ricerca di un significato nuovo, ammesso che ve ne sia il bisogno.

Se "tutto è tecnica" perché tutto è società e "tutto è società" perché tutto è tecnica, ci è imposto di continuare a vigilare sui rapporti tecnica-società che necessariamente comportano una ridefinizione dei rapporti forma-funzione, significante-significato e mezzi-fini, ben al di là e oltre le argomentazioni prodotte nel ventennio che va dalla fine degli anni '60 alla fine degli anni '80. Avendo sempre presente da un lato che nel ventennio in questione "c'è stata l'attribuzione al tecnologico di uno statuto privilegiato"¹⁵ (che è poi consistito nel voler far assumere un ruolo ideologico alla tecnologia che invece era ed è il risultato finale

giorare nel suo complesso la situazione ambientale" (T. Maffonadi, *Critica della regione informatica*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 106). Molte sono state le applicazioni sperimentali. Vale la pena di citare l'esperimento pilota californiano (il *County of Los Angeles Telecommuting Program* del 1988-1990) che seppure non abbia prodotto conclusioni definitive, ha certamente fornito indicazioni di grande utilità.

¹⁴ "Con il primo disegno architettonico si diede inizio a un processo nel quale lo studio successivo e conseguente era l'ideazione di una realtà virtuale. Già nel Decimo secolo i disegni architettonici in Europa costituirono un primo tipo di astrazioni che apparivano come virtualmente reali a clienti e costruttori potenziali, o almeno abbastanza reali da fondere le decisioni da prendere su di essi. Con le scoperte delle tecniche prospettiche, i disegni diventarono più precisi e si svilupparono in una forma d'arte con numerose varianti, dai disegni tecnici ai disegni di presentazione. I modelli in legno fecero la loro apparizione già prima del Rinascimento e nell'Ottocento vennero integrati con i modelli in carta e cartoncino. Ogni nuova invenzione aiutava a migliorare la comprensione dei progetti architettonici, riducendo lo sforzo di astrazione da parte dell'osservatore e aumentando la complessità della rappresentazione" (G. Schmin, *La rivoluzione informatica*, Testo & Immagine, Torino, 1998, p. 27).

¹⁵ P. Lovren, *Sl, ma...*, "Casabella", n. 648, settembre '87, p. 3.

di una teoria e non il viceversa), e dall'altro che la ridefinizione forma-funzione significa, ancora una volta, porre l'attenzione sul duplice ordine di contenuti, effimeri e perenni, che caratterizza l'architettura. E ancora è da rilevare che la complessità oggettiva del mondo contemporaneo, in ogni suo più variegato aspetto, pone al progettista dell'architettura problemi sempre più complessi la cui soluzione impone certamente degli approfondimenti accurati in diversi ambiti. La domanda del mondo contemporaneo impone risposte profonde. Eppure, come si è ripetuto, invece della profondità è la deliberata superficialità a essere maggiormente presente. Quasi che fosse la causa e l'effetto della complessità del mondo. Ciò deriva principalmente dal ruolo dell'architetto, così come si è venuto configurando dai primi del secolo, ruolo che pretende tuttora di essere unitario e generalista¹⁶. Ma a fronte della necessità sempre presente di consolidare la figura unitaria, generalista e non specialista dell'architetto, corrisponde la complessità variegata del mondo attuale che, per sua natura, pretenderebbe invece delle figure specialistiche per garantire risposte

¹⁶ "L'università italiana ha risposto in parte a queste sollecitazioni, soprattutto in seguito al recepimento nel '93 della direttiva CEE (del '85). Una struttura rigida, valida in tutta l'Unione Europea dovrebbe garantire una base di formazione generalista che poi ogni paese e ogni ateneo ha facoltà di integrare imprimendo una propria specificità, approfondendo di volta in volta tematiche particolari: siano esse storiche, progettuali, tecnologiche, manageriali, urbanistiche o di conservazione e così via" (A. Castellano in *Un specialismo e generalismo di C. Somajni su Il Sole 24 Ore* del 9.11.97, p. 31).

E la problematica complessa del nuovo ordinamento delle facoltà d'architettura su cui molto ci sarebbe da dire. Vale la pena soffermarsi l'attenzione su due aspetti relativi alla progettazione architettonica o meglio al suo insegnamento. I laboratori di progettazione e l'andamento semestrale dei corsi. Sul primo punto, che consiste nell'aver inserito l'insegnamento della composizione in un cosiddetto laboratorio di progettazione con due moduli di materie complementari, è da rilevare come ciò sia ottimo da un punto di vista teorico ma non lo sia affatto da un punto di vista operativo. Se nella pratica professionale è solitamente il progettista d'architettura a scegliere i propri percorsi all'interno del progetto in base ad affinità dettate con i medesimi, nella facoltà d'architettura il docente di composizione è per lo più affiancato da docenti (per le discipline complementari) che non conoscono con cui, quanto meno, ha da scoprire eventuali affinità che non è detto che vi siano. Sul secondo aspetto (quello del semestre ma che in pratica si riduce a quattro o cinque mesi) c'è da dire che il progetto d'architettura, chebbé se ne pensi, continuerà sempre a essere, e quindi anche a livello didattico, una "ricerca paziente". Portare a termine un progetto, almeno nei primi anni d'università, in un semestre significa quanto meno eliminare la fase di analisi, forse l'unica conquista positiva del '68 all'interno delle facoltà d'architettura, così indispensabile per la credibilità del progetto stesso. Significa quindi elaborare un progetto difficilmente sostenibile e difficilmente giustificabile se non sul piano della forma. Trascurare l'analisi comporta un rischio gravissimo poiché costituisce forse la "fuga" più riprovevole dall'architettura vera. Tale rischio consiste nel particolare e quasi inevitabile ritorno a un approccio di tipo formale al progetto. Si riflette su come si stia pericolosamente riaprendo una via ulteriore all'accademismo e al formalismo.

adeguate. Il progetto d'architettura appartiene a un mondo prestabilito e solo a quello. Il progetto d'architettura contemporaneo appartiene al mondo contemporaneo. La soluzione del problema progettuale impone risposte approfondite ma spesso e necessariamente al contorno dell'idea di architettura invece che al proprio interno. Per cui il risultato che ne deriva, proprio sul piano dell'architettura, è, in un gran numero di casi, quello della deliberata superficialità. Si è detto spesso e necessariamente proprio per l'impossibilità anche di essere generalisti e specialisti a un tempo nel senso che le risorse impiegate nei livelli di approfondimento, con conseguente specializzazione, vanno a detrimento della formazione generalista. Forse per compensare questa situazione, che è poi comune ai diversi disciplinari, può essere necessaria una particolare organizzazione professionale (stabile o temporanea poco importa) in cui un grande generalista sappia far ricorso a specialistiche competenze coordinandole nella sintesi finale del progetto. Pare essere questo l'unico modo per evitare il sopravvento della superficialità nel progetto d'architettura. Si tratta di portare avanti, per analogia, il discorso sull'organizzazione professionale del moderno. Infine si può affermare che uno dei concetti cardine del postmoderno che afferma che la società industriale, con tutto ciò che da essa dipende, ha esaurito il suo ciclo storico, è completamente da rifiutare per il fatto che, anche a seguito del cosiddetto processo di globalizzazione (che non è altro che l'estensione del sistema capitalistico, di cui sancisce il trionfo, a tutte le economie del pianeta), su cui ci si è già soffermati, la presente fase di sviluppo della società, anziché postindustriale è iperindustriale. "La nozione di postindustriale (e lo stesso vale per quella di postmoderno) è fuorviante rispetto ai processi oggi in atto nella nostra società. Infatti, ciò che sta ora accadendo non segna, come si sostiene, né la fine dell'industria né la fine della modernità, bensì la loro radicalizzazione"¹⁷. Che significa una radicalizzazione dei presupposti fondativi della produzione industriale, della modernità e, in architettura, dei principi fondativi del movimento moderno pur con gli inevitabili risvolti con la complessità del mondo contemporaneo cui si è precedentemente accennato.

¹⁷ T. Maldonado, op. cit., p. 3.

Come si coniuga la determinata superficialità della risposta con la complessità della domanda?

Nel dibattito contemporaneo sull'ideologia del progetto (o meglio su un suo particolare aspetto che riguarda uno specifico tipo di approccio), è possibile vedere opporre l'approccio concettuale a quello contestuale. Spesso in nome di una (in realtà falsa) autonomia intellettuale che intende rivendicare il ruolo della libertà progettuale oltre qualsiasi tipo di condizionamento, si è assistito e si assiste a un fiorire di iniziative, spesso non realizzate, tipiche, ma non solo, della cosiddetta "architettura di carta", di quella architettura cioè sovente soltanto disegnata, in cui la ricerca teorica pare risolvere al proprio interno ogni problematica. Non si assiste, in questo caso, all'inevitabile passaggio, che contraddistingue il divenire dell'architettura, dalla fase teorica a quella pratica. Passaggio necessario per la realizzazione dell'opera, in cui teoria progettuale (fase ideologica) e pratica realizzatrice (fase pragmatica) entrano finalmente in contatto, che quasi sempre è anche contrasto, proprio per il fatto di misurarsi e di confrontarsi con una realtà non solo costruttiva. Da ciò consegue una particolare interpretazione che viene attribuita al concetto di libertà progettuale. Interpretazione che pare non comprendere come anche la libertà, seppure progettuale, debba possedere regole precise e definite senza il cui rispetto non sarebbe più tale, anzi sarebbe qualcosa di completamente diverso e forse di opposto. Pur tuttavia può capitare che anche l'aspetto concettuale possa solidificarsi in architettura costruita. Si tratta di architetture spesso introverse, che intendono risolvere ogni problematica al proprio interno. Il caso di Eisenmann, quello della maggior parte degli architetti dell'*high-tech* e di mol-

ti altri sottaciuti, non possono non attestarlo. In altri termini, come sottolineato dalla critica francese in particolare, l'approccio concettuale tende ad allontanare l'architettura dai problemi legati alla contingenza della vita reale e sociale per collocarla su un livello apparentemente "superiore". Nella sostanza la priva della sua essenza più intima negandole ogni qualità tipica dell'autenticità dell'architettura. Si rivolge maggiormente al significante invece del significato ed è quindi più propriamente legato alla postmodernità.

L'approccio contestuale procede invece in maniera opposta. Si volge prevalentemente al significato traendo le proprie matrici ideologiche nella modernità. Intende porsi come la prosecuzione ma soprattutto come la soluzione del problema lasciato aperto dal "realismo", nel senso di approfondire ulteriormente i rapporti tra architettura e realtà nel senso più ampio del termine. Realtà sociale e politica, ma anche realtà storica e geografica; realtà culturale e realtà scientifica e tecnologica; realtà costruttiva in relazione alla situazione locale e così di seguito.

Tale approccio può comportare il rischio del condizionamento eccessivo, spesso dannoso, che l'analisi di queste realtà può arrecare alla progettazione. Si deve cioè evitare assolutamente di correre il rischio opposto a quello riscontrato nell'approccio concettuale e cioè di vedere ingiustificatamente castigata e frustrata l'idea progettuale di partenza.

Il rapporto con il contesto non deve essere assunto e vissuto in maniera riduttiva ma secondo una visione critica ampia e dilatata. Ci si dovrà appropriare delle potenzialità del contesto costruito, pensando a una convivenza naturale del manufatto da progettare nei confronti della situazione preesistente. E questo può avvenire solo se si possiede una conoscenza intima e profonda dell'intorno, e non solo di quello immediato del progetto, nella convinzione che la qualità e la coerenza del progetto deve quanto meno trarre origine dall'analisi e dallo studio della realtà locale senza peraltro assumere alcun atteggiamento di tipo mimetico nei confronti di tale realtà.

Degli ulteriori rischi connessi con tale approccio, che è certamente il più difficile e impegnativo ma anche il più importante tra gli approcci alle problematiche della progettazione architettonica, vale la pena di citare quelli della

"passività" e del "regionalismo".

Se nell'approccio concettuale il ruolo del progettista è certamente attivo, e questo per motivazioni facilmente intuibili da quanto esposto, in quello contestuale il ruolo del progettista, per mantenere un alto livello qualitativo delle sue proposte, deve necessariamente divenire attivo perché se non riuscisse a dominare le molteplici informazioni di cui viene in possesso, proprio per le tipicità dell'approccio stesso, potrebbe finire per esserne travolto. Nel senso di non riuscire compiutamente e diffusamente a sintetizzare in chiave progettuale tali informazioni. Il risultato che ne deriverebbe sarebbe di sudditanza e dipendenza nei confronti dell'analisi. Si avrebbe il prevalere dell'analisi sulla sintesi. Il ruolo del progettista diverrebbe passivo, incapace di formulare proposizioni progettuali efficaci disattendendo uno dei compiti basilari della progettazione architettonica che è proprio il saper mettere in relazione tra loro, sapendole integrare reciprocamente, le risultanze del processo analitico. In altri termini se il ruolo del progettista finisse per perdere la propria propositività si avrebbe che la progettazione non procederebbe più per integrazione di elementi compositivi ma per semplice addizione. Che non significa assolutamente abolire o trascurare la fase di analisi che è invece essenziale per l'elaborazione del progetto coerente e indispensabile per potergli fornire credibilità. Vuol dire solamente evitare il sopravvento dell'analisi sulla sintesi. Tutto ciò non significa dunque un maggiore o minore coraggio progettuale nei confronti di questo o di quell'intervento. Riguarda esclusivamente una questione di metodo o meglio di metodologia dell'approccio progettuale che non significa affatto metodologia della progettazione architettonica, per le ragioni già ampiamente esposte che consentono di affermare ancora una volta come non esistano metodi per progettare coerentemente, bensì possano invece esistere metodi coerenti di approccio progettuale.

Che tipo di approccio è quindi opportuno seguire? Certamente il tipo di approccio più conveniente è il cosiddetto "approccio semplice" che ha come obiettivo l'elaborazione "semplice" del progetto e come risultato la concretizzazione dell'architettura "semplice". Pure tale tipo di approccio non è esente da rischi.

Che risvolti concreti può avere questo stato di cose per il progetto? Il rischio maggiore è connesso alle nozioni di semplice e di semplicistico. In altri termini l'unico modo possibile, almeno a mio parere, per far fronte alle complesse richieste (non tutte legittime) che la complessità del mondo contemporaneo impone a chi si accinge a compiere un'operazione di progettazione architettonica, è quello di muoversi lungo le linee della cosiddetta architettura semplice, ovvero è quello di considerare la semplicità autentica come l'unico attributo possibile con cui connotare la contemporaneità dell'architettura. Corre a questo punto la necessità di precisare con la maggiore chiarezza possibile il concetto di autentica semplicità su cui peraltro sono già state prospettate diverse definizioni e da cui, purtroppo, sono anche derivati diversi e molteplici equivoci¹. La semplicità in architettura è prima di tutto un obiettivo; non può essere il punto di partenza. Non è un attributo importante dell'approccio metodologico bensì dovrebbe essere il fine della ricerca progettuale. Dipende infatti proprio dal maggiore o minore livello di semplicità conseguita nel progetto il più o meno elevato livello della realizzazione cioè del processo costruttivo, fruttivo e manutentivo. C'è poi una relazione strettissima tra semplicità e durabilità cioè tra semplicità e durata nel tempo del manufatto architettonico. Aspetti perenni e non effimeri della qualità dell'architettura. Se "semplicità" è un obiettivo da raggiungere attraverso il lungo processo del progetto, "durabilità" è un obiettivo che va perseguito sin dall'impostazione progettuale, cioè in quella particolare fase della progettazione architettonica in cui tutte le variabili devono essere prese in considerazione.

¹ "È certo che progettare oggi un edificio semplice è diventato un problema assai complicato: almeno per tutti quelli che pensano che la semplicità in architettura non è niente di naturale o di spontaneo, non è il risultato della restaurazione della deduzione lineare, non è tautologia, né semplificazione, né ritiro dalla complessità del reale, né tanto meno rinuncia all'invenzione" (...). "Un edificio è semplice non perché le sue forme fanno riferimento alla geometria elementare, non perché esso è tutto immediatamente visibile o perché è evidente la logica delle sue connessioni ma perché le sue parti si comunicano come tutte necessarie; reciprocamente e rispetto al senso della specifica soluzione architettonica. Nella semplicità non deve esservi nulla di precostituito, nulla di immobilità, ma tutto deve divenire equilibrio, misurazione, relazione tra punti, organizzazione visiva, misteriosa trasparenza". In V. Gregotti, *Della semplicità in Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, pp. 85-89.

Cfr. anche V. Gregotti, *Less is less* in *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 111-114.

La durabilità deriva dalla coerenza dell'impostazione compositiva iniziale e dalla coerenza della scelta tecnologica più adeguata mentre la semplicità deriva dalla coerenza complessiva con cui si è riusciti a portare avanti, lungo l'iter progettuale, approccio compositivo e scelta tecnologica. Riuscire a perseguire la semplicità significa in tal senso produrre chiarezza negli sviluppi esecutivi dell'idea compositiva di partenza così come, non secondariamente, nell'elaborazione del dettaglio costruttivo. Del resto l'architettura, per sua intima natura e lungo l'arco di tutta la sua storia, ha sempre richiesto che la cultura dell'esecuzione fosse parte integrante del pensiero teorico nella misura in cui ha richiesto, a tutte le componenti preposte alla costruzione del processo progettuale, un forte impegno nell'approfondimento del dettaglio costruttivo. E il dettaglio, che deve essere elaborato in un modo particolare per un particolare progetto e per un particolare scopo si avvale, per la sua concretizzazione, di materiali idonei a quel progetto e a quel medesimo scopo che comportano scelte tecnologiche adeguate e coerenti con i postulati iniziali. Il dettaglio costruttivo semplice è un fatto sostanziale e non effimero. Pure il dettaglio costruttivo è soggetto all'equivoco formalista al pari della semplicità. Da parte di chi, inopinatamente, tende a identificare, per incompetenza o per spirito di stravolgimento, dettaglio costruttivo con dettaglio decorativo. Del quale ultimo è sovente e ridondantemente saturo ciò che si definisce successivamente come architettura della semplicità apparente, e non solo essa. Il dettaglio costruttivo semplice è tutt'altro. È ciò che consente all'idea compositiva iniziale di tradursi, tramite l'atto costruttivo appropriato, in architettura perennemente semplice. Ma perché la semplicità sia perenne è necessario che sia durevole. Per poter durare nel tempo deve aver approfondito i propri nodi costruttivi. Che significa aver soppresso e valutato in ogni risvolto la natura essenziale del dettaglio costruttivo.

Proprio per il valore perenne della semplicità, è da evitare a ogni costo l'equivoco formale sull'argomento. Si è cioè portati a identificare la semplicità con un particolare tipo di formalismo che, appunto, intende essere caratterizzato da forme semplici. Deve essere evidente che, di per se stesse, le forme semplici non sottintendono l'idea di semplicità così come, al contrario, forme complesse non ne-

cessariamente sottintendono idee altrettanto complesse. Semplicità può derivare anche da un complesso approccio progettuale purché governato da "logica e ragione". Non è che certa architettura (penso ora a tutta la produzione iberica, cioè a Spagna e a Portogallo) per il fatto di manifestarsi con forme apparentemente elementari possa essere considerata semplice. Essa in particolare si manifesta attraverso un particolare formalismo che è quello della semplicità apparente. Formalismo non significa affatto, o solo, eccesso del segno, ridondanza, stile, decoro, significa molto più propriamente "gratuità" del segno indipendentemente dalla particolare forma, semplice o complessa, che viene ad assumere il segno stesso. Equivoco peggiore perché prodotto di pervicace malafede è poi quello che definisce come architettura della semplicità un'architettura che è falsamente semplice perché è volutamente complessa in nome per di più di una non autentica semplicità. Caratterizzata da strutture effettivamente semplici (quanto a "luce" strutturale) ma complicate sotto l'aspetto dell'idea strutturale; da tipi che pretendendo di essere innovativi sempre e a ogni costo finiscono poi per essere, in molti casi, una non cosciente e ironica caricatura di sé medesimi; da forme che pretendendo di essere il risultato di logica e ragione sono invece l'esito del gesto gratuito del progettista. Ebbene tali architetture, in cui tutto pare essere sminuzzato "dal conflitto inesorabile tra il cerchio e le sue corde"² non sono architetture sincere, non sono architetture semplici, sono semplicemente architetture formaliste che piacciono a talune riviste perché contribuiscono a gonfiarne la tiratura ma da cui si dovrebbe cercare di prendere distanza. Architettura semplice non significa poi architettura relativa a un edificio semplice. Si può fare dell'architettura semplice impegnandosi nel progetto di un ospedale, che è il tema progettuale più comples-

so che esista³, così come si può fare dell'architettura complessa e ridondante nel progetto di tipi elementari quali la casa unifamiliare o abbinata, e gli esempi in tal senso sono molteplici.

Nella sede della Hongkong & Shanghai Banking Corporation di Foster le zone per i servizi, i collegamenti e gli impianti sono organizzate in torri periferiche all'edificio vero e proprio in modo da rendere lo spazio interno completamente libero da interferenze di sorta. La struttura è costituita da quattro doppie coppie di pilastri cilindrici che definiscono tre intervalli di luce eguale. Tali intervalli caratterizzano l'intero edificio che è costituito, in termini volumetrici, da tre parallelepipedi accostati di diversa altezza e di base minore pari alla luce dell'intervallo tra le doppie coppie di pilastri⁴. I piani sono appesi alla struttura principale in cinque gruppi diversi per numero, sempre crescenti di un livello procedendo dall'alto verso il basso. La sincerità costruttiva pare far leggere, all'esterno, il diagramma dei momenti flettenti. La macchina tecnologica è assai complessa. L'architettura è semplice.

Per contro l'ultima casa di Ungers a Köln-Müngersdorf, in Kömpchensweg, è veramente "l'assoluto distillato di quanto Ungers ha sperimentato"⁵ sino ad ora:

spessore, murature di mattoni baritici, lastre di piombo anche accoppiate a lastre di rame con strato dielettrico interposto. Particolare tipologia dell'infisso a nastro esterno a forte caratterizzazione per evitare l'ispezione dai piani alti dell'ospedale preesistente. È stato necessario "inventare" (non c'era letteratura in proposito) una specifica tipologia, sia da un punto di vista distributivo funzionale che impiantistico e strutturale. Ma l'architettura che ne deriva, a fronte delle molteplici complessità cui si è sommariamente accennato, è semplice (cfr. G. Manfredini, *Radioterapia e Medicina Nucleare*, "Tecnica Ospedaliera", n. 3, marzo 1990, pp. 46-55).

Quando abbiamo pensato al nuovo Ospedale Cattolico a Freetown ci siamo posti oltre al problema della soluzione dei nodi distributivi e funzionali della struttura sanitaria in sé quello dell'ambientamento nel contesto della Sierra Leone immediatamente a monte della capitale. Di qui è nata la tipologia monopiano, il particolare sistema di ventilazione naturale, l'approvvigionamento idrico ed energetico, la semplicità strutturale e il particolare rivestimento del paramento, per le facciate ventilate, in tavole di legno. Il risultato finale è quello della semplicità nell'accezione contestuale a questo testo (cfr. A. Manfredini, *Nuovo ospedale cattolico a Freetown - Sierra Leone*, "Progettare per la Sanità", n. 33, maggio giugno 1996, pp. 35-39). Il progetto non è stato realizzato a seguito dell'improvviso riaccendersi di una guerra civile e anche per il fatto che le autorità locali consideravano il legno dei paramenti di facciata materiale troppo povero. Avrebbero preferito lamiera ondulata.

² A. e G. Manfredini, op. cit., p. 130.

³ F. Dal Cò, O. M. Ungers, *Schinkel als Erzieher*, "Casabella", n. 635, giugno 1996, p. 6.

⁴ Cfr. A. Manfredini, op. cit., p. 57.

² G. De Carlo, *Nelle città del mondo*, Marsilio, Venezia, 1995, p. 57.

³ Quando abbiamo progettato il padiglione di Radioterapia e Medicina Nucleare per l'ospedale di Reggio Emilia ci siamo trovati di fronte a temi particolarmente complessi per la fortissima specializzazione delle attività che vi si dovevano svolgere. Schemi distributivi nuovi e assai complessi. Percorsi rigorosi senza conflittualità per esigenze di contaminazione radioattiva. Protezione dalle radiazioni ionizzanti. Schermature nei confronti di campi elettromagnetici assai elevati. Rigore nell'individuazione delle vie di fuga in caso di incidente. Trattamento degli scarichi radioattivi. Tre tipologie di impianti di condizionamento indipendenti, la tutta aria esterna con recupero di calore sensibile dell'aria in espulsione per mezzo di batterie di scambio termico. Getti di calcestruzzo baritico di forte

È cioè l'apoteosi dell'architettura della semplicità o è piuttosto il suo superamento tramite una particolare forma di semplicità apparente?

L'architettura semplice è il faticoso raggiungimento di una difficile sintesi tra i concetti di forma e funzione, di tipologia, di morfologia, di tecnologia, di servente e di servito, di intrinseco e di accessorio, fusi in un chiasmo omogeneo, in una *balance*, cioè in uno spazio armonico unitario e coerente, da cui non possono in alcun modo dissociarsi, nemmeno parzialmente, per il fatto di identificarsi in esso. Architettura semplice è la *concinnitas* albertiana o la *venustas* vitruviana. È il "concerto di tutte le parti accomodate insieme con proportion e discorso, in quella cosa in che le si ritrovano; di maniera che non vi si possa aggiungere o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stessee peggio". Semplicità in architettura significa poi anche bellezza. Ciò avviene se si possiede l'intima convinzione che l'architettura scaturisca da un particolare tipo di orgoglio che è "l'orgoglio della modestia", che non debba essere riconoscibile per il fatto di dover sempre di più essere la rappresentazione di chi ne usufruisce invece che di chi la elabora, che per produrla occorra tanto silenzio interno e tanta concentrazione, che tanto più riesce ed è efficace quanto maggiormente è in grado non di produrre grandi risonanze quanto eloquenti silenzi⁷. E ancora che sappia ragio-

⁷ Quando abbiamo progettato il quartiere residenziale di via Rosselli a Reggio Emilia (denominato "Betulla 21") non abbiamo pensato all'architettura così come essa sarebbe derivata quasi naturalmente dalla soluzione semplice di tenutiche complesse. I problemi da risolvere erano sostanzialmente due. Legare il nuovo intervento alle preesistenze ambientali lungo via Mantegna costituite dalle palazzine della tipica lottizzazione borghese degli anni '50 in modo da non creare cesure traumatiche tra vecchio e nuovo; generare un sistema urbano residenziale esclusivamente pedonale in cui la vita di relazione si potesse attuare attorno a piazze e strade pedonali. "L'architettura è esteticamente calibrata nel volutamente semplificato impaginato delle facciate così come nella rigorosa scelta delle tipologie abitative, di modo che il risultato qualitativo che ne deriva non scaturisce da elementi emergenti, ma si concretizza attraverso l'*ars combinatoria* di quei valori di relazione così indispensabili per codificare la *concinnitas* complessiva dell'insieme" (cfr. M. Dasso, *Continuità*, "Parametro", n. 220, luglio-agosto 1997, pp. 14-15). Abbiamo cioè pensato al tema della progettazione degli spazi esterni in modo prevalente. Il risultato complessivo che ne deriva è di estrema semplicità e continua a sussistere nonostante le recenti e inspiegabili alterazioni e manomissioni effettuate sulle pavimentazioni e sul disegno degli spazi pedonali.

Analogamente quando abbiamo elaborato il progetto di concorso per l'ampliamento e la ristrutturazione della biblioteca centrale di Edimburgo ci siamo prima di tutto preoccupati di legare il nuovo edificio al contesto storico ambientale come attesta la soluzione del piano terra con la riproposizione degli antichi *closets* tra Victoria Street e Cowgate. Secondariamente ci si è occupati dello schema distributivo, dello studio rigoroso dei percorsi tra nuova edificazione e

nevolmente giustificare ogni sua scelta. Ogni "segno", all'interno del progetto d'architettura semplice, deve poter essere ragionevolmente sostenuto. Deve avere un significato, deve possedere una giustificazione così come la deve possedere il linguaggio della stessa architettura semplice. Che è quella che ha definitivamente messo al bando il gratuito, troppo sovente equivocado con il gesto poetico; è quella che ha saputo superare il funzionalismo pur partendo da una logica tipicamente funzionalista. È la semplicità di Vacchini⁸ (nella nuova scuola d'architettura di Nancy) per esempio a interessare più della semplicità apparente di Snozzi o della gratuità di Botta. L'architettura italiana della contemporaneità deve essere semplice perché semplice è l'intera storia costruttiva e tecnologica della sua architettura più autentica. Pare questo il mezzo migliore per uscire dall'incertezza del momento pervasa dal dubbio, dalle teorie spesso frammentarie, dal desiderio di cavalcare sempre il cavallo vincente, dall'amore inconfessato e inconfessabile, ma pur sempre troppo manifesto, verso il culto della personalità.

preesistenza. L'architettura che ne è derivata, con le torri in pietra di Edimburgo che delimitano i corpi di fabbrica vetrati delle sale di lettura, credo che si possa definire come architettura semplice.

⁸ *La structure et le singulier: Ecole d'architecture de Nancy*, Techniques & Architecture, n. 428, ottobre-novembre 1996, pp. 18-22.

Quando si afferma che "l'originalità italiana, se esiste, nasce dall'esperienza degli errori e acquista rilevanza internazionale perché insegna a correggere errori analoghi negli altri paesi del mondo; riguarda ad esempio la conservazione dei beni culturali, la coesistenza coi reperti archeologici, l'estensione dei metodi del restauro nella scala urbana e territoriale"¹ o si parla *pro domo propria* o non si dice il vero. Quando poi si dice che "il restauro urbano è particolarmente istruttivo: adeguare agli usi moderni una città antica come Venezia, Napoli, Torino esige un insieme di interventi conservativi e innovativi, eterogenei e rischiosi eppure connessi"² si dice tutto e il contrario di tutto. È necessario esprimere qualche valutazione su tali argomenti per gli inevitabili risvolti che vengono ad avere, almeno nel nostro paese, per la progettazione architettonica contemporanea a seguito di numerosi e sempre più frequenti equivoci che paiono contraddistinguere tale disciplinare. Il più importante dei quali è forse stato il lungo dibattito sui centri antichi (iniziato a opera prevalente di Benevolo alla metà degli anni sessanta³) concretizzatosi nell'esperienza bolognese in cui è stato teorizzato e malamente esportato un po' ovunque in Italia e anche in Europa. L'equivoco di fondo, perché di equivoco si è trattato, si basa principalmente sulla definizione intrinseca, quella appunto di cen-

¹ L. Benevolo, *Una nazione in cerca di identità*, Il Sole-24 Ore, 9 novembre 1997, p. 30.

² L. Benevolo, *ibidem*.

³ Nel 1965 l'Amministrazione Comunale di Bologna presenta la "Indagine settoriale sul Centro Storico" coordinata da Leonardo Benevolo che sarà alla base di tutti i successivi provvedimenti urbanistici nel centro antico di Bologna. Cfr. M. Zaffagnini, *Progettare nel tessuto urbano*, Alina, Firenze, 1993, p. 33.

tro storico, data a una parte della città, forse ma non necessariamente la più importante, perché ogni brano di una realtà urbana non può essere scisso da ciò a cui è legato (la dinamica urbana si articola e si sviluppa esclusivamente per l'interrelazione reciproca di ogni sua parte), ma sicuramente la più antica.

Altro elemento di non chiarezza, che contribuisce inevitabilmente ad alimentare l'equivoco, è costituito dalle particolari categorie di intervento (ripristino tipologico, restauro e risanamento conservativo, restauro scientifico, ecc.) cui si cerca di ricondurre ogni operazione progettuale; operazione che comporta inevitabilmente la decontestualizzazione dell'oggetto architettonico su cui intervenire dal proprio contesto di appartenenza.

Pure la definizione di "centro storico" che fu data in questo periodo, così come comunemente acquisita, è una definizione geometrica, esclusiva e semplicistica che risente certamente della cultura dei piani di azionamento della prima stagione dell'urbanistica italiana. Meglio sarebbe stato introdurre il concetto di ambiente architettonico o di spazio storico. Perché è un ambiente architettonico che è solitamente insostituibile, così come la tensione degli spazi in esso contenuti e i significati che tali spazi comunicano indipendentemente dalla localizzazione specifica. Il fatto cioè di essere all'interno di un centro antico, di per sé non significa nulla. Un ambiente architettonico può possedere grande motivazione spaziale anche nell'immediata o estrema periferia, così come un ambiente architettonico può altrettanto essere individuato in un borgo montano o in un gruppo di casolari di campagna. È il mantenimento del volto del paesaggio nella sua interezza e nella sua essenza a dover essere perseguito, in quanto forma significativa composta di suggestioni evocatrici di sentimenti e di stati d'animo. Si dovrebbe perseguire il mantenimento delle "forme ambientali complesse, come una visuale consueta e ormai fissata dalla tradizione, o un profilo panoramico dove quel volto si ritrova, rievocando la storia cittadina che si trasfonde di continuo nella vita odierna; oppure sono forme ambientali semplici, edifici privi di valore artistico, ma così strettamente legati al passato della città da diventare una forma rappresentativa e carica di significato (...). E la critica storica e insieme artistica è tenuta a rispondere alla domanda se queste presenze devono essere considerate essenziali alla

città come organica formazione storica e in rapporto alla sua immagine visiva e se, in caso di distruzione totale o parziale, esse devono essere ricostruite per restituire all'ambiente urbano la propria integrità formale e funzionale".¹ Per cui all'interno dei centri antichi si sarebbe dovuto cercare semmai di saper distinguere quei complessi architettonici che ricoprendo un significato di memoria per tutta la collettività andavano effettivamente conservati, da quelli invece che, non rivestendo la stessa importanza, andavano ripristinati solo in funzione della necessità d'uso contemporanea e in tal senso recuperati. Le categorie di intervento precedentemente citate non hanno mai saputo rispondere effettivamente alle esigenze dell'architettura perché l'unica operazione possibile, in materia di recupero edilizio e di riabilitazione urbana, che è, o meglio che dovrebbe essere, il restauro critico come sintesi di un processo dialettico i cui termini di analisi e sintesi sono la ricerca storica e filologica da un lato e l'atto creativo dall'altro (Bonelli), quasi mai è stata perseguita, pur con le dovute eccezioni, nel nostro paese. Anche per il fatto che, contrariamente a ogni evidenza, non è ancora sufficientemente acquisito il concetto che "restauro l'architettura" dovrebbe significare ricostruire e ricomporre gli spazi che l'hanno determinata anche indipendentemente dalla qualità dei "materiali" che la costituiscono, e tanto più indipendentemente da un recupero formale e non sostanziale di elementi che sono privi di un riscontro oggettivo con la realtà contemporanea. Similmente non è ancora sufficientemente condivisa l'opportunità di indirizzare maggiormente l'attenzione al recupero e alla salvaguardia degli ambienti paesaggistici nel loro complesso (ivi compresi quelli naturali), di cui quelli urbani rappresentano un caso particolare, che non al ripristino dei singoli elementi, spesso episodici, che contribuiscono alla formulazione dello spazio, in architettura, solo se in rigorosa relazione tra loro. È alla qualità e attualità complessiva dello spazio architettonico che bisogna tendere piuttosto che a un ripristino episodico di dettagli che finiscono con l'essere privi di qualsivoglia significato, cercando di riconferire dignità all'esistente con operazioni prima di tutto economicamente convenienti

¹ R. Bonelli, *Il Restauro Architettonico* alla voce *Restauro* dell'Enciclopedia Universale dell'Arte (vol. XI), Firenze, 1963.

"onde così a poco a poco s'impari a lasciar da parte gli strani abusi, le barbare invenzioni, e le superflue spese"⁵.

Ciò a seguito di diverse ragioni la più evidente delle quali è probabilmente l'approccio al restauro urbano con la sensibilità del restauro architettonico o meglio di una particolare accezione di restauro architettonico. Si è cioè confuso, il più delle volte, il concetto di restauro urbano e di restauro architettonico ovvero si sono confuse, portando a identificarle, le diverse sensibilità che sono alla base di un approccio progettuale che necessariamente deve essere unitario, come si vedrà successivamente. Si sono confusi molto probabilmente per il fatto di possedere entrambi un'analogia fortissima. Che per entrambi gli oggetti di intervento (il singolo edificio nel caso del restauro architettonico e l'ambito spaziale nel caso del restauro urbano) è costituita dalla presenza vuoi della coesistenza della sovrapposizione, dell'integrazione e della sedimentazione, vuoi dalla giustapposizione di prodotti di epoche storiche diverse. Sia sotto il profilo dei materiali o delle decorazioni che sotto l'aspetto più importante delle concezioni costruttive e variazioni tipologiche. Due esempi, per le due categorie, possono essere indicati: la chiesa di S. Ambrogio a Milano e piazza S. Marco a Venezia. Nel primo esempio "le tette costruzioni dell'età di Costantino son precedute da un vestibolo dei tempi di Carlomagno, e fiancheggiate da portici di Bramante. I musaici e i porfidi dei bizantini, le pitture e le sculture del risorgimento italico, le pietre funeree, le grandi solennità nazionali celebrate sotto quegli atri, le reliquie venerate dai devoti, concorrono a infondere un senso di profonda venerazione per quelle antiche mura, superstiti al fuoco d'Attila e d'Uraia e al martello di Federico Barbarossa (...). Un migliaio d'anni dopo la costruzione, malauguratamente si intraprese un insulso restauro, che s'arrestò al guasto della cupola interiore. In seguito la frivolezza dei tempi fu paga di sbizzarrirsi in alcune delle cappelle laterali, incrostandole ora di barocco, ora di romano; ma la parte monumentale rimase intatta"⁶. Sul secondo esempio, quello di piazza S. Marco, vale

la pena di rammentare come in essa ogni periodo storico della città di Venezia ha costruito la propria architettura. C'erano verso il mille, in quel punto, due chiese dedicate a S. Gimignano, una demolita nel secolo XIV poi ricostruita altrove, ma sempre in quella zona, e demolita nel secolo XV. La facciata di S. Marco presenta accomunati caratteri bizantini, romanici e gotici: le colonne sono greche, romane, orientali. Le Procuratie Vecchie hanno carattere rinascimentale; le Procuratie Nuove sono state progettate dallo Scamozzi e realizzate dal Longhena nel '700: hanno carattere barocco. La loggia del Sansovino è della metà del '500 ed è ancora rinascimentale. L'ala napoleonica cominciata agli inizi dell' '800 è neoclassica. La libreria di S. Marco, percepita nel passaggio dalla piazza alla piazzetta omonima, è di un barocco severo e non ha nulla in comune con la loggia Foscara di Palazzo Ducale che le sta di fronte. "Tutto questo guazzabuglio di stili fa di piazza S. Marco una delle più belle piazze del mondo, nella misura in cui edificio centrale del mondo veniva definito da Ruskin l'arcipelaguriale di Palazzo Ducale"⁷.

Questi esempi possono essere estesi all'intero territorio italiano e, più generalmente, all'intero patrimonio storico esistente. Ne risulta che ogni intervento progettuale, dal più minuscolo alla scala più grande, all'interno di ambiti così complessi e problematici induce certamente forti preoccupazioni. Prima di tutto per il fatto di alterare un sistema in qualche modo già equilibrato.

Il progetto d'architettura è infatti, per sua natura e per intima essenza, elemento "perturbatore", al momento della sua realizzazione, nei confronti di un sistema costruito preesistente in "equilibrio" che rappresenta il contesto di appartenenza del progetto. L'"equilibrio" del sistema preesistente può essere reale, apparente o potenziale o, addirittura, essere assente. E questo, beninteso, a prescindere dal particolare tipo di sistema preesistente. A prescindere cioè dal fatto che si tratti di un sistema preesistente naturale o naturalistico piuttosto che di un sistema edificato, parzialmente o integralmente.

Nel primo caso, in quello cioè di equilibrio reale del sistema contestuale, l'approccio progettuale è certamente

⁵ A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia, 1570, Libro primo, p. 5.

⁶ C. Cattaneo, *Del restauro di alcuni edifici di Milano in L'ideologia del restauro da Quattrocento a Bramante*, a cura di O. Mazzei, Clup, Milano, 1980, p. 22.

⁷ Da una lettera di G. Mucchi a E. Manfredini in data 24.4.1978.

complesso in quanto qualsiasi intervento, che non sia di semplice sostituzione di qualche parte del sistema preesistente, costituisce elemento di perturbazione nei confronti dell'equilibrio reale del sistema. Ciò significa che il sistema di partenza è già caratterizzato e connotato dal punto di vista planovolumetrico e spaziale. Possiede le peculiarità del "luogo" e gli ambiti spaziali che caratterizzano tale luogo si esprimono con una particolare tensione e dinamica degli spazi stessi, in equilibrio e in armonia reciproca. L'intervento progettuale si inserisce in questo complesso campo di forze in equilibrio mutando necessariamente il tipo di relazione tra le medesime. Ma la risultante complessiva non può essere diversa dal sistema di partenza, pena l'alterazione compromissoria della "balance" iniziale. È appunto il caso dei centri antichi e di alcuni ambiti spaziali particolarmente complessi sia sotto il profilo dell'analisi che della sintesi progettuale. Complessi al punto che, come noto, sono stati spesso fonte di una copiosa serie di studi al riguardo e causa di una serie di feroci polemiche sulle metodologie di intervento progettuale in tali ambiti, sovente ancora non sopite anche a seguito di una troppo lunga serie di equivoci al riguardo. Equivoci di fondo dovuti a un'interpretazione troppe volte falsata della procedura progettuale che ben difficilmente può essere adeguata alle diverse situazioni con norme o regole. La polemica è proprio scaturita perché da parte di taluni c'era, e purtroppo c'è tuttora, la pretesa di ricondurre a regole certe e precise una disciplina che non è possibile codificare. La soluzione progettuale non può mai infatti essere precodificata o precostituita perché deve sapersi adattare, di volta in volta, al caso e al luogo che non rappresentano mai una "costante" ma sempre una "variabile". In altri termini non ci può essere una soluzione progettuale predefinita, disponibile a ogni forma di ibridazione. Quando infatti si è pensato in tali termini non si è mai fatto un buon servizio né all'architettura né all'urbanistica.

Il secondo caso si riferisce all'equilibrio apparente o potenziale del sistema preesistente. Si tratta di una situazione diversa da quella appena esaminata, per certi versi meno complessa sotto il profilo progettuale in senso stretto, o almeno meno rischiosa, forse maggiormente stimolante dal punto di vista creativo. Impone però l'obbligo di centrare il problema, di inquadrarlo e risolverlo univocamente

per evitare di compromettere irrimediabilmente una situazione di instabilità accentuando tale precarietà anziché consolidarla. È la tematica del disegno urbano nella sua più ampia accezione, a partire dagli interventi barocchi di rinnovo urbano sino ad Haussmann, in virtù della quale, all'interno dei tessuti urbani, si individuano particolari polarità opportunamente collegate da linee di forza o di struttura che costituiscono l'ossatura portante della nuova trama urbana. E poi più su nel tempo sino alla contemporaneità, contraddistinta da aspetti particolari. Può essere il caso dei grandi vuoti da colmare, in particolari situazioni e in particolari nuclei urbani europei⁸; così come è il caso delle grandi aree industriali dismesse, un tempo ai margini e alla periferia dei nuclei urbani, ora di questi ormai parte integrante. È per tale ragione che scopo primario dell'atto progettuale deve essere quello di saper riconnettere al sistema urbano, inteso nella sua accezione più ampia, quelle parti che, per una svariata serie di motivazioni, ne sono rimaste escluse. Operazione difficile, o meglio operazione la cui maggiore difficoltà consiste proprio nell'individuare le potenzialità recondite di tali aree, cineticamente trasformarle per collegarle, attraverso l'individuazione di una serie di punti nevralgici dell'area urbana, alla città e alla sua fruizione mediante progetti architettonici che siano in grado di ripristinare un equilibrio sovente compromesso ma tipico del sistema contestuale di appartenenza.

⁸ A questo ultimo riguardo è il caso di citare il centro direzionale di Genova di Marco Dasso che prende l'avvio da un piano particolareggiato (il piano particolareggiato di "Madre di Dio" relativo a una grande area del cuore della città tra via Fieschi, piazza Dante, il lavatoio del Bonibino, via Ravasco e piazza Carignano) maturato nei primi anni '60 e il cui esito progettuale, la conseguente realizzazione e il completamento, oltre il ponte su via Ravasco verso il porto, degli ultimi anni '80, sottolineano il coraggio e l'impegno, oltre che del progettista, dei committenti e delle diverse amministrazioni comunali che si sono via via succeduti lungo un arco cronologico di oltre un ventennio. Il fatto che detto piano si sia potuto attuare sia a livello urbanistico che architettonico, praticamente senza alcuna variante sostanziale, sta proprio a significare, al di là dei condescendimenti culturali d'importazione emiliana, la disponibilità all'attuazione di quei pluralismi culturali così indispensabili al miglioramento e all'accrescimento della cultura architettonica in materia di restauro urbano. Che, si ribadisce, non significa riproposizione di manufatti esistenti ma salvaguardia di particolari ambiti spaziali. Nella fattispecie si è proceduto, con esiti che sono sotto gli occhi di tutti, alla riproposizione di un percorso pedonale su diversi livelli, articolato in una ricca serie di spazi architettonici e piazze pedonali per l'attuazione della vita di relazione, tra piazza Carignano e piazza Dante. In simil modo deve esser letto l'intervento di Albini e Belg, al di là e oltre il proprio linguaggio architettonico, come integrazione e completamento del progetto di Dasso all'interno del piano urbanistico unitario elaborato da Mario Cusumano (cfr.: A. Maafredini, *Il nuovo centro direzionale di Genova*, in *L'Architettura cronache e storie*, n. 8-9, agosto settembre 1983, pp. 570-581).

Il terzo e ultimo caso riguarda quella situazione preesistente in cui l'equilibrio del sistema manca parzialmente o è del tutto assente. È la situazione tipica dell'intervento progettuale nei grandi luoghi aperti o nelle periferie estreme delle metropoli. L'approccio può, in tali casi, essere duplice. Se è possibile individuare, nel sistema preesistente, delle linee di forza cui potersi in qualche modo collegare, allora l'intervento dovrà tenerle in debito conto per portarle al proprio interno, cioè al proprio cuore, riuscendo in tal modo a omogeneizzare egualmente il progetto a ciò che gli sta intorno. Diversamente l'approccio progettuale dovrà essere di tipo "introverso", ovvero ricercare esclusivamente al proprio interno le motivazioni più profonde del proprio significato, cioè la giustificazione della propria esistenza. Dovrà risolvere al proprio interno diversi problemi per assolvere una funzione importante per l'architettura: quella di generare luoghi e spazi in rapporto dialettico e in forte tensione reciproca, che è uno degli obiettivi della ricerca architettonica applicata.

Quanto esposto rappresenta una evidente semplificazione che risente dei limiti oggettivi connessi con ogni forma di schematismo. Nel senso che non è lecito ridurre a tre soli aspetti l'ampia casistica del progetto contestuale. È però verosimile affermare che se molte situazioni sono riconducibili esattamente a ciascuno dei tre aspetti esposti, molte altre possono facilmente ricondursi a una sorta di sovrapposizione fra tali elementi con preponderanza o assenza di uno rispetto ad altri e così di seguito o viceversa. Tutta l'architettura costruita ha sempre cercato di porsi nei confronti della preesistenza in una delle tre maniere critiche cui si è precedentemente accennato. L'attenzione al contesto, è bene precisarlo e ribadirlo, non è una moda dell'ultimo periodo. Il contestualismo, che si chiamasse così poco importa, ha sempre appartenuto alla storia della progettazione. Il rapportare il progetto con l'intorno immediato o remoto non è una qualità dell'architettura moderna ma è una peculiarità dell'architettura e molti esempi, anche storici, possono essere ricondotti al triplice filone di cui si è detto. Soprattutto si deve ricordare come sia alla metà degli anni '60 che si può riconoscere la presenza di un punto di flesso nella cultura architettonica, o almeno nelle riflessioni teoriche che l'accompagnano, in cui cominciano a prendere importanza (...) le questioni connesse alla rela-

zione tra oggetto e contesto. Si tratta di un punto di flesso maturato nel decennio precedente, a partire dalla metà degli anni cinquanta proprio in Italia e particolarmente attorno alla rivista *Casabella*⁹. Periodo che se da un lato cercò di precisare meglio i presupposti e i principi del movimento moderno attraverso l'instaurazione di un rinnovato rapporto con la storia e con le diverse teorie che da tale particolare rapporto cominciarono a esplicitarsi, dall'altro raggiunse livelli di maturità notevole a livello teorico che seppero produrre e generare, a livello pratico, alcuni tra i più interessanti interventi moderni nei centri antichi e, per converso, anche alcuni dei peggiori¹⁰. Una precisazione sul ruolo dell'architettura moderna per la salvaguardia degli spazi architettonici storicizzati è emblematica per cogliere la particolare natura della sensibilità progettuale quale era venuta configurandosi nella metà degli anni '50, ancora troppo poco attualizzata nella sua essenza più intima.

"Il monumento d'eccezione è legato al suo ambiente, ma non è detto che tale ambiente non possa e non debba mutare; d'accordo. Ciò che importa è però che la grande opera, il termine fisso sopravviva. Tu porti l'esempio dell'Ala napoleonica di piazza S. Marco, ma potresti andare ancora più indietro nel tempo e cioè ricordare che, allo stesso posto dove ora si svolge, uniforme e sontuosa, la fronte delle Procuratie Nuove, sorgeva ai tempi di Carpaccio, una serie di casette quasi tutte a carattere popolare e di varia altezza; all'effetto rustico si sostituì, nel cinquecento, il tanto diverso accento dell'opera monumentale; ma la chiesa di S. Marco e lo spazio della piazza rimasero quasi immutati". Così Roberto Pane a Rogers, nel '57, che rispondeva: "secondo me, non v'è pericolo maggiore (ma sono certo che ne convieni) di una continuità delle forme svuotate dei si-

⁹ V. Gregotti, *La città visibile*, Einaudi, Torino, 1993, p. 3.

¹⁰ Penso in termini positivi alla sede dell'INA in via Cavour a Parma di Albini, alla nuova sede della Rinascente in piazza Fiume a Roma e ai suoi successivi interventi genovesi; all'edificio per uffici nel centro storico di Novara di Gregotti, Mareghetti e Scoppino; alle Fondamenta alle Zattere di Gardella a Venezia, certamente non tra le sue migliori realizzazioni; e a qualche esempio discutibile sia sotto il profilo della ricerca architettonica, che dell'inserimento ambientale come la Torre Velasca a Milano o la Bottega d'Erasmo a Torino delle quali l'una sancisce l'esaltazione del massimo sfruttamento del valore fondiario e l'altra l'autocompiacimento formalistico. Penso pure agli esempi non felici come le ricostruzioni dei lungarni fiorentini, delle vie Guicciardini e Paoletti Santa Maria di via de' Bardi e Borgo S. Jacopo; così come penso ai numerosissimi esempi negativi dell'Italia del dopoguerra (per i quali ultimi cfr. A. Barbacci, *Il ginocchio della città antica e del paesaggio*, Le Monnier, Firenze, 1961).

gnificati più profondi che le hanno generate ed è questo invero che si suol chiamare il formalismo". E ancora "se abbiamo superato tutti le idee fasulle della ripetizione degli stili antichi (...) penso che gli studi per l'inserimento del patrimonio antico in quello moderno o dell'attività attuale negli antichi insediamenti non possono restar paghi a mezza via (...). Si tratta di mediare i termini della cultura senza rinunciare a quei valori che garantiscono la sua continuità nell'ordine dell'intelligenza e della morale che sono i presupposti di ogni azione creativa (...). L'Italia rischia di battere il record del brutto perché su questo, che è come un giardino fiorito, si muovono torme di criminali (gli speculatori, i cinici, gli sciocchi, i mantengoli) dal pesante passo demolitore. Bisogna riconoscere che è praticamente impossibile inserire un'opera nuova che non debba tener conto di eccezionali preesistenze ambientali sia della natura che dell'arte (...). Il problema non è di proibire ma di saper agire; in ogni modo se anche qualcuno può avere il compito di un'attività tutoria, il nostro, di architetti, deve rappresentare una delle componenti dialettiche per stabilire l'equilibrio dell'esistenza: noi dobbiamo mettere l'accento sul costruire"¹¹.

È con questi obiettivi che viene codificata la teoria rogersiana dell'ambientamento¹².

Come si è visto chi è riuscito a seguire questi principi teorici sul piano operativo è riuscito a proporre architetture di rispetto ancor oggi da soppesare e valutare in quanto fonte innegabile di insegnamento. Chi non v'è riuscito, ed è la maggior parte, o perché non ne era capace o perché aveva altri obiettivi, non ha fatto altro che favorire l'accelerata ed esasperata maturazione del processo di conservazione così come, per esempio, si è venuto configurando nel

piano per il centro storico della città di Bologna. Che se da un lato ha l'incontestabile e indiscutibile merito di aver saputo porre un freno a un sempre più ingovernabile processo di sostituzione all'interno dei centri antichi delle città italiane, dall'altro ha sicuramente fallito alcuni obiettivi autentici quali la salvaguardia del patrimonio edilizio esistente all'interno di tali ambiti urbani da alcuni problemi oggettivi come per esempio quelli generati dal trasporto pubblico pesante¹³ o quelli connessi con l'ideologia del restauro in senso lato dimostrando in tal modo di ignorare che tutelare e restaurare significano prima di tutto intervenire, e non semplicemente conservare (in tale caso conservare significa esclusivamente dimenticare, disattendendo i principi informativi del restauro medesimo).

Così come il voler a ogni costo imporre il "come era" e "dove era" ha finito, nella maggior parte dei casi con il produrre il "come non era" e "dove non era", cioè l'esatto contrario¹⁴.

¹¹ Da nessuno è mai stato posto nel dovuto risalto e nel giusto rilievo il rapporto tra la conservazione del patrimonio edilizio esistente e il persistere, all'interno dei centri antichi, del traffico pesante generato dai mezzi di trasporto pubblico. È impossibile pervenire a una giusta conservazione del cuore delle città senza risolvere i problemi che derivano dal trasporto pubblico pesante. Al di là dei noti problemi di igiene ambientale (quali l'inquinamento dell'aria, l'inquinamento acustico, ecc.) si deve riflettere sui danni derivati alle strutture edilizie dalla "velocità" dei mezzi pubblici lungo le tratte sovente sconnesse e dalla "accelerazione" e "decelerazione" dei medesimi in prossimità delle fermate. Le strutture edilizie dei centri antichi sono in mutatura. Sottoposte al lento e costante effetto ripetuto di veni e propri microsismi indotti da "accelerazione" e "velocità" manifestano, generalmente, tre tipi di problemi. Il primo può essere schematizzato nel progressivo distacco delle facciate degli edifici parallele all'asse viario dai muri di spina portanti a esso ortogonali. Il secondo può comportare il progressivo indebolimento della coesione esistente tra malta e muratura tendendo ad assimilare la muratura coerente (se è consentito l'eccesso) a quella "a secco". Il terzo consiste nel generare, in tali corpi di fabbrica, delle fessurazioni di un certo rilievo in quelli che sarebbero dovuti essere dei giunti strutturali. Ma quando dovesse cedere un sistema veni, che succede? È allora più efficace per la salvaguardia del patrimonio architettonico la cura sul "piano del colore" o sulle categorie di intervento o piuttosto sul piano del traffico? È l'ulteriore conferma che l'attenzione viene più facilmente riposta sugli aspetti formali che non sostanziali per una serie di motivazioni di comodo cui si farà riferimento nel testo.

¹² Quando tra la fine del '77 e l'inizio del '78 abbiamo progettato l'intervento di edilizia sovvenzionata per l'area di via S. Martino, per conto dell'Amministrazione Comunale di Reggio Emilia nelle frange estreme del centro storico, dovevamo intervenire su un'area libera e fornire indicazioni planisometriche per garantire la coesione del nuovo intervento con una particolare parte del centro antico costituita dall'asse portante della via Emilia onde consentire una variante di piano. In particolare si doveva effettuare una coesione in termini di percorsi pedonali organizzati in strade e in piazze per la gente. Per innescare il flusso pedonale era necessario prevedere una nuova quota di attività commerciale per permettere il collegamento con le funzioni commerciali esistenti lungo la via Emilia, nel rispetto di una chiesa del Vignani che costituiva l'unica preesistenza di rilievo. Il progetto non incontrò il favore dell'Assessorato all'Urbanistica della

¹¹ R. Puri e E.N. Rogers, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, Casabella continuità, n. 214, febbraio-marzo 1951, pp. 2-4.

¹² La teoria rogersiana dell'ambientamento "riguarda la messa a punto dell'angosciante rapporto della modernità con la storia e dei rapporti tra vecchio e nuovo nei delicati interventi nelle città italiane colpite dalla guerra. Ma non solo: insufficiente e riduttivo sarebbe un'interpretazione meramente ambientalistica della teoria rogersiana. La mediazione rogersiana svolge una funzione di alta pedagogia: non reagisce all'impatto del nichilismo contemporaneo proponendo un barale regionalismo, o un fondamentalismo conservatore, ma inizia quell'azione che distoglie dall'isolamento il pensiero radicale delle avanguardie, conferisce uno statuto accademico a tale pensiero, lo introduce e lo ambienta, oltre che nelle nostre città, anche nel quadro dell'insegnamento universitario. Ed è sicuramente nell'ambito di questa mediazione che l'architettura italiana del dopoguerra ha fornito le migliori prove". P. Nicolini, op. cit., pp. 49-50.

Per quanto riguarda più precisamente il restauro¹⁹ architettonico, si deve rilevare come il grande limite, odierno, legato al tema della conservazione in tutta la sua complessità, si basi sostanzialmente su due atteggiamenti, apparentemente non in relazione tra loro, ma effettivamente dipendenti dalla situazione sociale della contemporaneità. Del primo aspetto si è trattato a proposito di quelle che si sono definite come le "fughe" dall'architettura. In particolare si è detto, ed è bene risottolinearlo, che invocare le tematiche del restauro e del recupero a ogni costo, anche quando non ce ne sarebbe bisogno e se ne potrebbe pertanto fare a meno, significa certamente accedere a un sistema più agevole per riscuotere applausi e consensi ma nello stesso tempo significa pure rifuggire dall'architettura, vale a dire dall'assunzione di responsabilità culturali precise. Con questo non si vuole affatto sostenere, come potrebbe a prima vista parere, che tra la progettazione architettonica e il restauro vi sia distanza. Perché non è così. Il restauro è infatti per sua natura disciplina compositiva per eccellenza. Ci deve essere unitarietà d'approccio sia nel progetto del "nuovo" che nel progetto del "recupero" contrariamente a quanto sostenuto, inopinatamente, da qualcuno. Ciò che cambia, tra le due situazioni, è il rapporto con le preesistenze e i sistemi tecnologici da impiegare. Per il resto l'approccio deve essere unitario. Non potrebbe essere diversamente a meno di ignorare ampiamente la problematica compositiva. La distanza invece si determina proprio laddove si dà credito a chi, erroneamente sostenendo il contrario, alimenta in tal modo gli effetti perniciosi di quello che si è definito come il primo aspetto. Quello cioè di "fuga" in nome di un più sicuro "successo". Il secondo aspetto, connesso al limite odierno del concetto di restauro, è lega-

to alle considerazioni sopra esposte. Nel senso che quando la "forza" è l'essenza più intima del riuso dovrebbe risiedere nella riproposizione, nella riformulazione e nella rimanipolazione degli spazi architettonici, l'attenzione prevalente pare invece essere riposta più sugli aspetti formali che non sui sostanziali.

È soprattutto questa distanza tra sostanza e forma a ingenerare, il più delle volte e non a proposito, distanza tra progettazione e restauro. Se tutelare e restaurare significano prima di tutto intervenire, e se intervenire significa operare prevalentemente sugli aspetti sostanziali che non su quelli formali, si può comprendere come intervenire sui secondi significhi esclusivamente alimentare una concatenazione di dubbi e di ambiguità tra cui è difficilissimo districarsi, per chi non conosca compiutamente il disciplinare progettuale. Ciò deriva anche dal fatto che da più parti si continua a essere convinti che la formazione del "progettista" e quella del "restauratore" dovrebbero seguire binari paralleli ma diversi. Nell'errato convincimento che "dei molti che si applicano al restauro, i pochi che hanno raggiunto perizia, qualità e consapevolezza storica, si sono avvalsi esclusivamente di studi personali appassionati; per gli altri, che una scuola ordinaria non può formare e che un ordine professionale protegge ma non seleziona, il titolo di restauratore è un arbitrio, il progetto un'avventura, l'esito un danno ulteriore. Del resto un architetto ben formato raramente unisce alle proprie qualità e conoscenze le moltissime proprie e specifiche del conservatore o restauratore: incline al cimento di creare forme nuove o dell'esaltare o del restituire con propri segni le antiche, il primo agisce nell'ambito dell'espressione e della *poiesis*, mentre il secondo in quello della conoscenza dell'esistente o delle necessità"²⁰.

Convincimento inesatto prima di tutto perché vorrebbe attribuire all'architetto "non restauratore" quegli attributi che un buon architetto non deve mai possedere, come del resto già evidenziato, quali la pretesa dell'originalità a ogni costo o del gesto poetico a oltranza, e poi perché tale convincimento pretenderebbe di conferire al solo architetto "restauratore" l'opportunità della conoscenza dell'esisten-

Regione che impose "la ricostruzione della preesistente curina edilizia così come storicamente documentata". Ci fu molto dibattito attorno a quel progetto: De Carlo e Zevi a favore, Bassani (solicitato da Italia Nostra) e moltissimi altri contro (cfr. per es.: *Parametro* n. 129, agosto-settembre 1978, pp. 56-60). La realizzazione, portata a termine da altri, non essendo stato possibile reperire una documentazione storica e l'archivio adeguato, consistette in una interpretazione libera del preesistente insediamento, per di più in assenza di spunti per la vita di relazione opportunamente collegati alla morfologia esistente, e del tutto isolata dal contesto di appartenenza. Fu ancora una volta il trionfo del "come non era" e "dove non era", cioè il trionfo della forma sulla sostanza.

¹⁹ In questo testo i concetti di restauro, recupero, riuso, riabilitazione, conservazione, ecc., vengono usati indifferentemente solo per significare la progettazione o riprogettazione dell'esistente indipendentemente dal particolare significato che ciascuno di questi termini rappresenta nel disciplinare specifico.

²⁰ P. Morachiello, *Salvaguardia senza feticismi, fondatezza del conservare*, *Casabella* n. 636, luglio-agosto 1966, p. 0.

te. Quando invece è, o dovrebbe essere, noto che qualsiasi intervento progettuale, di nuova edificazione o di trasformazione del patrimonio storico, non può prescindere da una corretta ed esaustiva fase di analisi che costituisce l'unico supporto per conferire, oltreché dignità, credibilità al progetto; nel senso che non può essere isolato dal contesto d'appartenenza. Ogni progetto corretto deve rapportarsi con l'esistente che è poi il luogo della realizzazione con ciò che esso comporta. Che vuol dire non solo conoscere la storia, fisica e civile, del luogo, ma anche conoscere le motivazioni e le giustificazioni che hanno portato alla formulazione del programma alla base del progetto.

Quando si sostiene, come si è sostenuto, che logica e opportunità "vorrebbero che, al pari del fine e dell'ambito di applicazione, siano distinti anche i percorsi di formazione: l'uno essenzialmente fondato sulla costruzione del nuovo, l'altro fin dall'inizio orientato a perseguire conoscenza storica, geometrica e fisica del costruito"¹⁷, si commette un duplice ordine di errate valutazioni. Prima di tutto perché in tal modo si ripercorre l'errore a suo tempo compiuto quando si è voluta costituire, a Venezia, una scuola di urbanistica, con formazione diversa e orientata rispetto a quella dell'architetto con i risultati noti¹⁸, quando non ci si stan-

¹⁷ P. Morachiello, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸ Il significato della laurea in urbanistica lo si può comprendere da un punto di vista eminentemente teorico, solo riandando con la memoria al particolare rapporto, di contatto ma anche di contrasto, che c'è sempre stato, nel nostro paese, tra discipline architettoniche e discipline urbanistiche praticamente da oltre mezzo secolo. In particolare dal '42 con la promulgazione della cosiddetta "legge quadro". Per quasi tutto questo periodo architetti e urbanisti hanno rivendicato il ruolo primario della propria disciplina cercando di vedere nell'altra la causa dei "mali" della condizione urbana e la mancanza di qualità delle periferie. Ai piani di azionamento della prima stagione dell'urbanistica italiana si sono succeduti i cosiddetti piani interdisciplinari della seconda generazione. Sono ai primi anni '80 quando, tra architettura e urbanistica, pare nascere un'intesa e cadere il contrasto non solo culturale che aveva contraddistinto le stagioni precedenti. Prende corpo un particolare strumento urbanistico: il "piano-progetto"; e l'architettura comincia a essere pensata in termini di "architettura del piano". La confusione è peraltro sempre molta di modo che pur nella stagione dei piani progetto si è in presenza di una cospicua quantità di piani di azionamento o di piani mascherati da piani progetto continuando, nella sostanza, a essere dei piani molto tradizionali. E poi piani particolareggiati mascherati da progetti architettonici o l'esatto contrario. Il risultato dell'urbanistica italiana è abbondantemente fuorviante, dal punto di vista della programmazione e dello sviluppo qualitativo del territorio; ancor più fallimentare dal punto di vista della salvaguardia proprio per i grandi equivoci che ha generato e a cui si è accennato. Una ricognizione sullo stato del territorio nel nostro paese conferma tale tesi. L'eccezione c'è (Urbino e pochissimi altri) ma conferma la regola. La qualità permane in qualche episodio architettonico (rilevante o minuscolo poco importa).

Il significato teorico della laurea in urbanistica è derivato dalla necessità oggettiva di mutare questo stato di cose. Formazione autonoma, indirizzata e

cherà mai di ripetere che la formazione dell'architetto deve essere globale; deve cioè mirare alla codificazione di una figura generalista e non specialista. Sarà la pratica professionale successiva alla laurea ad affinare l'eventuale livello di specializzazione prescelto. Il secondo, di gran lunga il più grave, consiste nel porre le basi per attuare la "fuga" più riprovevole dall'architettura autentica. Tale rischio è strettamente connesso con l'abolizione pressoché totale, anche se invocata in modo sommesso, della fase di analisi preprogettuale¹⁹; e la sua gravità risiede nel comportare un ritorno quasi inevitabile a un approccio di tipo formale del progetto. Molti non se ne sono accorti (anzi direi proprio nessuno), ma si sta pericolosamente riaprendo, all'interno delle facoltà di architettura, una nuova via al formalismo sottaciuto, da cui pochissimi riescono a essere esenti e a cui si è precedentemente già accennato.

Il restauro architettonico ha raggiunto nell'ultimo periodo, come si è visto, livelli di ambiguità estrema sia nei contenuti teorici che nella concretezza operativa, a partire dalla tanto pomposamente diffusa "Carta del restauro" del '72 che è certamente un documento importante ma che finisce pure essa, come del resto la maggior parte dei restauratori, per sostenere "tutto" e il contrario di "tutto" nella migliore delle ipotesi. Nella peggiore, tendendo a identificare l'intervento di restauro con le sole opere di conserva-

orientata ma soprattutto diversificata da quella dell'architetto. Il risultato concreto è tuttavia impalpabile; è incoerente per il fatto che si dovrebbe finalmente comprendere che è solo partendo dalle "pietre" dell'architettura che si può fare dell'urbanistica una disciplina della modificazione qualitativa del territorio.

¹⁹ Al riguardo si deve seppur sommariamente delineare quanto è avvenuto nel corso di un trentennio tra la fine degli anni sessanta e la fine degli anni ottanta.

Con il '68 si esaspera la fase di analisi preprogettuale che prenderà forma nel cosiddetto metaprogetto. La società civile si fa più complessa così come le sue esigenze. L'architettura, cui scopo precipuo è proprio il soddisfacimento di tali esigenze, non riesce quasi più a esprimersi in maniera empirica. Abbisogna, giustamente, di un supporto analitico per individuare in maniera compiuta le nuove esigenze e le nuove necessità che il progetto dovrà soddisfare e per rendere credibile lo stesso progetto da un punto di vista sostanziale. In questo senso si combatte il cosiddetto "professionismo" anche se i professionisti del periodo sono proprio coloro che hanno maggiormente contribuito al progredire dell'architettura italiana. Ciononostante si bandisce tale professionismo dal mondo accademico e si inizia una "smania" che giunge sino ai giorni nostri in cui l'applicazione del nuovo ordinamento alle facoltà d'architettura comporta, per le materie compositive, l'inevitabile abbandono, per esigenze organizzative, delle fasi analitiche. Gli studenti "aggiediscono" subito il progetto con le veloci informazioni analitiche di base fornite dal docente. Il risultato conseguente non può che essere il formalismo nella sua accezione peggiore. Non già il formalismo come scelta ma il formalismo come accessibilità che costituisce l'essenza intima di un nuovo e ben più pernicioso professionismo.

zione senza alcuna possibilità di aggiunta o di mutamento, neppure in termini di materiali strutturali e superficiali, contribuisce ad alimentare un'ulteriore "fuga" dal progetto di architettura (che nella fattispecie assume i connotati del progetto della conservazione) per esprimersi, quasi esclusivamente, nel consolidamento strutturale o nel ripristino a ogni costo di qualsiasi elemento esistente. Per non dire delle innumerevoli ideologie²⁰ alla base delle presunte metodologie di restauro. Presunte perché il restauro è disciplina compositiva e come tale non può essere codificata. Di qui scaturisce ancora una volta la grande difficoltà nel saper distinguere tra quegli elementi che per loro natura possono essere codificati (quali le tecnologie solo per citare un caso cui già si è fatto riferimento) e quelli invece che non lo possono assolutamente perché appartengono alla categoria dell' "ignoto" anziché del "noto" (Durand). Bisogna saper discernere tra quelle discipline che procedendo dall'universale al particolare si avvalgono del metodo deduttivo, e quelle, come le compositive, che procedendo dal particolare all'universale, quindi induttivamente, non possono avvalersi di *a priori* precodificati e prefigurati. Nel restauro, come del resto in ogni disciplina progettuale, convivono l'anima tecnologica e l'anima compositiva. È solo la prima che può essere codificata; la seconda va soppesata e valutata di volta in volta e caso per caso; non può essere

²⁰ La teoria del restauro si basa, sin dalle sue origini, sulle tante accezioni di restauro espresse dai diversi autori che vide la pena, schematicamente di sintetizzare (per un approfondimento di questi temi cfr. O. Mazzei a cura di, op. cit., Clup, Milano, 1980).

Per Quatremère restauro significa "rifare a una casa le parti giuste e quelle che mancano o per vecchiezza o per altro accidente".

Per Ruskin significa "distruzione accompagnata da una falsa descrizione dell'oggetto distrutto".

Per la S.P.A.B. (*Society for the Protection of Ancient Buildings*) il concetto di restauro dovrebbe essere sostituito con quello di tutela.

Per Calliano precipuo compito del restauro deve essere il conservare "al monumento la sua indole propria e nativa".

Per Boito "far io devo così che ogni discenda, esser l'aggiunta un'opera moderna".

Per Giovannoni deve essere conferita massima "importanza alle opere di manutenzione e consolidamento volte a salvare l'organismo stesso della fabbrica".

Per Barbacci restauro "è ogni operazione che si effettua in un monumento per conoscerlo, reintegrarlo o integrarlo nella forma che gli è propria, ossia in quella ideata dall'autore".

Per Bonelli c'è la formulazione del "restauro critico" come superamento del "restauro scientifico".

Poi c'è Brandi che codifica una vera e propria "Teoria del Restauro" e infine, siamo ai giorni nostri, ci sono, ampiamente documentati, Marco Dezzi Bardeschi e Paolo Marconi.

generalizzata. Pure su questo aspetto è sorta una serie di critiche e fraintendimenti.

Peraltro al di là di ogni speculazione ideologica a prevalere è pur sempre, alla fine, il potere di un soprintendente (sia esso bardeschiiano-ruskiniano o marconiano-boitiano o una delle loro molteplici variazioni e sfaccettature poco importa), in quella particolare sede e in quel periodo, ma solo per quello specifico problema. In Italia sta ora prevalendo il concetto (Marconi) che il restauro si debba fare con materiali e tecniche tradizionali, sulla base di una conoscenza del linguaggio dell'architettura storica. Ciò è interessante ma assai complesso perché comporta pure l'uso di maestranze tradizionali e quindi pone, in tutta la sua drammaticità, il tema della formazione di queste maestranze per gli interventi sul patrimonio edilizio esistente senza di cui non si sarà mai in grado di pragmatizzare tale teoria²¹.

Legata a tale concetto potrebbe però esservi la tentazione della progettazione *en pastiche* che sottintende una notevole conoscenza e cultura dell'antico. Ma tra la progettazione *en pastiche* e la riproduzione *à l'identique* il passo è assai breve nel senso che talvolta è difficile comprendere dove finisca l'una e cominci l'altra. È certo che entrambe non possono rappresentare la via giusta all'intervento di restauro o, quanto meno, la via generalizzata o generalizzabile. La facciata ottocentesca del De Fabris per S. Maria del Fiore è una reintegrazione che si basa sul *pastiche* mentre la ricostruzione del ponte di S. Trinita è una ricostruzione *à l'identique*. Operazioni necessarie, la seconda certamente più indispensabile della prima, ma che poco hanno a che vedere con il restauro nei suoi rapporti con la progettazione architettonica. Non sono cioè progettazioni di restauro. Sono semmai progetti per la conservazione della memoria storica di un patrimonio collettivo, come per esempio avviene a Lucerna nelle continue sostituzioni del legno degradato del *kapell-brücke* di modo

²¹ Come noto la formazione delle maestranze è compito demandato, sin dal dopoguerra, alle scuole edili. Tali scuole, distribuite capillarmente sul territorio nazionale (generalmente una per provincia), sorte per volere del sindacato e dell'imprenditoria e finanziate con una piccolissima percentuale del salario degli operai, riusciranno a provvedere da sole, in piena autonomia ed egregiamente come hanno fatto finora, a tenere il passo con le esigenze del mercato? Anche in considerazione del fatto che la popolazione dei salariati tende progressivamente a diminuire nel panorama dell'edilizia italiana (ma anche europea) con quel che consegue.

che la memoria dell'antico è perfettamente conservata anche se il materiale ligneo, che costituisce da sempre la struttura del ponte, è continuamente rinnovato.

Bisogna ulteriormente e infine saper distinguere tra quegli interventi sul patrimonio edilizio esistente mirati all'esclusiva salvaguardia dell'oggetto architettonico o dello spazio urbano, che prendono il nome di ricostruzione, anastilosi, reintegrazione, integrazione, manutenzione, ecc., da quegli interventi, propriamente di restauro, che intervengono sull'esistente trasformandolo con un progetto architettonico che, nella fattispecie, prende il nome, appunto, di progetto di restauro.

Perché "(...) è la nostra memoria che riproduce, ma tale riprodurre non è mai un imitare statico, è un riprodurre immaginativo, trasformante (...) e quindi la stessa conservazione va intesa come un processo continuo di metaforizzazione (...). Non possiamo dire alcunché senza trasformare il linguaggio ereditato, prima di cadere in qualsiasi forma di feticismo per l'opera. Nulla possiamo dire senza trasformare il detto (...)"²², poiché è impensabile credere, come diceva Rogers, a una "continuità delle forme svuotate dai contenuti".

LA PROGETTAZIONE HA UN CUORE ANTICO

Credo fermamente, come peraltro si è cercato di illustrare nelle pagine precedenti, che composizione e progettazione architettonica non possano essere insegnate e trasmesse tout court. Non è cioè possibile codificare per esse regole certe di comportamento progettuale seguendo le quali si possa essere in grado di controllare qualitativamente il progetto e la realizzazione. Si è veduto, o vi si è accennato, come i più grandi teorizzatori dell'architettura (da Palladio a Le Corbusier¹, solo per citare due casi che però valgono per un grandissimo numero di esempi e in qualsiasi epoca storica) siano stati in verità i primi a porsi in maniera eretica o eterodossa nei confronti di quel *corpus* di norme o regole da loro stessi elaborati; nella giusta convinzione e sensata consapevolezza che i principi teorici possono solo costituire un indirizzo o un orientamento per la progettazione coerente, potendo e dovendo essere continuamente rivisitati in occasione della predisposizione del progetto.

Si è visto come siano stati e siano piuttosto gli imitatori pedissequi ad assumere acriticamente tali norme nell'errato convincimento che bastasse seguire e osservare dei principi precodificati per generare architettura autentica.

Il divenire della progettazione architettonica o meglio la storia delle realizzazioni architettoniche è sempre stata contraddistinta dall'alternarsi di tali due atteggiamenti.

L'uno, consapevole, che pur riconoscendo l'importanza del principio teorico non lo assume nemmeno come condizione necessaria per la buona qualità del risultato riuscendo a produrre la migliore architettura; l'altro, inconsapevo-

²² M. Cacciari, *Le metamorfosi dell'autenticità*, 'ANAKH n. 2, 1993, in P. Marconi, *Il restauro architettonico in Italia, oggi*, Cusabelli n. 636, luglio agosto 1996, p. 74.

¹ Cfr. *Il limite della teoria e il modulo proporzionale* in A. Manfredini, *Teoria e Pratica nella Progettazione Architettonica*, Alinari, Firenze, 1994, p. 77.

le, che credendo che il solo rispetto della norma non solo sia condizione necessaria ma anche sufficiente per garantire la qualità del risultato, riesce a porsi come il peggiore produttore dell'architettura "commerciale".

Ciò si è verificato, almeno in Italia, con maggior accentuazione a partire dal secondo dopoguerra per una serie di ragioni che si è cercato di mettere in evidenza e per altre, cui ancora non si è compiutamente accennato, relative al ruolo della committenza e ai modi di acquisizione dell'incarico di progettazione, alla formazione della professione di architetto all'interno delle facoltà d'architettura, all'organizzazione dello studio professionale e alla sua composizione.

Chi ha prodotto e produce progetti di architettura è sempre stato ed è lo studio di progettazione di un architetto o di un gruppo di architetti e ancor oggi, nella maggioranza dei casi, tale "pratica artigianale" si svolge nei più tradizionali *atelier* di progettazione.

Lo studio d'architettura del periodo moderno si basa sul singolo titolare dello studio con qualche collaboratore anche saltuario o, in antitesi a questo, sulla più grossa organizzazione professionale che intende riferirsi alla gropiusiana idea del *team work* nonché su una vasta gamma di soluzioni intermedie a seconda dei casi, delle necessità, dei luoghi, ma soprattutto a seconda dei mezzi e dei fini.

Le due strutture di riferimento sono state sempre considerate, ma erroneamente, da parte di certa critica d'architettura come antagoniste anche culturalmente. Se lo studio singolo intenderebbe ripercorrere la figura tardoromantica dell'artista solitario sdegnosamente arroccato nella propria *turris eburnea*, la grande associazione invece avrebbe l'obiettivo di instaurare un rapporto di collaborazione tra le diverse competenze che concorrono alla formazione del progetto contemporaneo. Secondo appunto la logica gropiusiana in cui il lavoro sistematico di gruppo "si sforza di aderire alla prerogativa di un'ideale continuità tra architettura e società. Non si tratta di specialisti che trovano nel *team* la loro complementarietà; ma di individui che concorrono al risultato a partire dalla stessa formazione"². "Il problema del *team work* -scrive Gropius- del lavoro siste-

matico di gruppo, consiste nell'evitare che dalla cooperazione si cada nel conformismo; bisogna combattere la vanità e gli arbitri, senza spegnere le scintille creative che sono sempre nel singolo".

Anche se molto ci sarebbe da dire circa l'attendibilità del discorso critico che vedrebbe il singolo "astrattamente avulso" dalla realtà mentre l'associazione "concretamente legata" alla realtà medesima, poichè il più delle volte e nella maggior parte delle occasioni è avvenuto, nel nostro paese, esattamente il contrario, si può affermare, con buona approssimazione, che il modello di studio italiano, di riferimento per tutta una serie di organizzazioni professionali successive, che meglio ha tradotto in prassi l'ideologia gropiusiana, sia stato lo studio BBPR.

"Formatosi negli anni '30 sui banchi di scuola del Politecnico di Milano, il celebre gruppo, dopo una fase che potremmo definire gropiusiana ortodossa, ha finito per divenire", nell'immediato dopoguerra, "il modello del *team work* all'italiana, dove la divisione principale dei compiti è diventata quella tra un uomo delle pubbliche relazioni (il politico), un uomo di studio (il designer), e un leader intellettuale (l'immagine)"³. Troppe peraltro sono state le interpretazioni triviali di tale forma di associazionismo professionale a partire dal '68 e negli anni immediatamente successivi a seguito dell'apertura indiscriminata dell'università.

Nel periodo storico cioè in cui gli studenti studiavano e si laureavano in architettura in gruppi numerosi, il modello è sempre stato quello. C'era chi svolgeva la fase di analisi metaprogettuale, chi era responsabile del progetto vero e proprio, chi stendeva le relazioni, chi si occupava della organizzazione e gestione "materiale" del gruppo e così di seguito. Negli studi professionali che sorsero in quegli anni, ci doveva poi sempre essere un "politico", all'interno del gruppo. Non importava di quale "credo" fosse; l'importante, che fosse dell'area di maggioranza o di opposizione assumeva poca rilevanza, era che si sapesse muovere all'interno di un sistema politico lottizzato. Ci furono addirittura studi che avevano al loro interno la rappresentanza completa della maggioranza (solitamente tre capigruppo di area

² P. Nicolini, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1994, p. 88.

³ P. Berdini, *Walter Gropius*, Zanichelli, Bologna, 1983, p. 8.

rispettivamente democristiana, comunista e socialista); altri che addirittura rappresentavano l'intero arco costituzionale; altri ancora che si costituivano in cooperativa di progettazione (e fiorirono principalmente nelle cosiddette regioni "rosse") e che operarono per lunghissimi anni, acquisendo incarichi ovunque, solo grazie alla tolleranza dei colleghi e degli ordini professionali che intesero non applicare mai, nei loro confronti, i disposti di legge sull'ordinamento professionale⁴; e così operando si avvantaggiavano pure sotto il profilo fiscale in virtù delle agevolazioni possibili per il sistema cooperativo. Sono gli anni in cui prospera, fiorisce e si consolida il sistema del "compromesso". È l'epoca dei piani intercomunali e della cosiddetta "urbanistica contrattata" che ha generato il mercato delle aree, in cui "hanno tratto vantaggio i profittatori", e che purtroppo ha rappresentato e continua a rappresentare (almeno in molti casi) una costante della pratica urbanistica del paese sia durante i piani di azionamento della prima generazione, che durante la seconda stagione del "piano processo", che in quella del "piano progetto". "Urbanistica contrattata" estesa successivamente a un gran numero di piani particolareggiati e di lì trascinata a viva forza nel settore della progettazione architettonica sia privata che pubblica. A seguito poi dello spesso volte citato processo di massificazione dell'università pure l'attività professionale dell'"architetto-massa" si è riconvertita, negli ultimi quindici anni, sulla base del "modello corporativo-mafioso, sicché" molti, troppi "architetti si sono resi protagonisti di quel fenomeno indicato dai giudici di *mani pulite* come concussione ambientale: ciò significa che il principale contributo all'ambiente dato dagli architetti sta principalmente nell'aver svolto una funzione vessatoria in qualità di esattori di una tassa da pagare per ogni trasformazione ambientale; dalla più irrilevante ristrutturazione alla redazione di un piano"⁵.

⁴ Fino al 1997 la professione di ingegnere e di architetto poteva essere svolta esclusivamente in forma singola o associata essendo vietato dall'ordinamento qualsiasi forma societaria e cooperativa. È solo l'art. 24 della L. 266/97 che ha deciso il divieto all'esercizio dell'attività professionale in forma societaria e cooperativa.

⁵ P. Nicolini, cit., p. 88.

IL PROGETTO BUROCRATICO

Parallelamente a questo stato di cose si sviluppa, a partire dal secondo dopoguerra, un *corpus* normativo sempre più cogente, all'interno del disciplinare progettuale, che si accentua ulteriormente, sul finire degli anni '60, per aumentare, in modo quasi geometrico, a partire dalla crisi della modernità. In altri termini sarà proprio la sensibilità della postmodernità a gettare le basi del progetto burocratico anche per una serie di ragioni esposte precedentemente nel capitolo "autenticità della crisi della modernità".

Il progetto di architettura è oggi sempre più castigato e frustrato da una spirale, a maglie strettissime, di norme e prescrizioni che spesso si ignorano reciprocamente e che nell'ignoranza ancor più sovente si moltiplicano⁶. "Ci sono norme antisismiche, per la protezione dagli incendi, per la difesa della salute e dell'igiene pubblica, contro la caduta dalle scale e dai balconi, per l'abolizione delle barriere architettoniche, per il risparmio energetico, contro il disse-

⁶ Pure frustrante è l'iter complessivo del progetto sia pubblico che privato. Prima di tutto l'acquisizione dell'incarico, tramite rapporti personali (in ambito privato), o tramite gara (in ambito pubblico) per *curriculum* (se "sottosoglia comunitaria") o del tipo europeo (se "sopra soglia comunitaria"). Successivamente c'è il perfezionamento dell'incarico con apposito disciplinare, l'assicurazione professionale (obbligatoria per le opere pubbliche), i tempi di consegna, le modalità di espletamento dell'incarico (preliminare, definitivo, esecutivo), le penali, lo sconto sulle competenze, ecc. Poi c'è l'elaborazione vera e propria del progetto integrale (progetto architettonico, strutturale e impiantistico), il confronto con gli enti preposti alle approvazioni (igiene pubblica, medicina del lavoro, vigili del fuoco, commissioni edilizie, soprintendenze, ecc.). Seguono le varianti in corso d'opera, le varianti finali, ecc. Per alcune opere, durante il corso dei lavori, può esserci il collaudo in corso d'opera; poi c'è il collaudo finale: la certificazione di abitabilità ecc. Ci sono le Dia (dichiarazioni inizio attività); le autocertificazioni dei progettisti e chi più ne ha più ne metta.

Se defatigante è quindi la via per ottenere il rilascio della concessione edilizia, dell'autorizzazione, del nulla osta ecc., non lo è certo di meno la vicenda del pubblico appalto su cui non ci si sofferma perché maggiormente legata alla figura del direttore dei lavori che non a quella del progettista.

sto idrogeologico ecc.; per i giunti strutturali, la dimensione delle finestre, la pendenza delle rampe, l'altezza e l'impenetrabilità dei parapetti, le prese elettriche, i tubi del gas, le gabbie di Faraday, le alzate e le pedate delle scale ecc.; la tutela del paesaggio, la valorizzazione dei beni culturali, la salvaguardia degli edifici storici, il rispetto dei reperti archeologici ecc.; i tipi edilizi, i modi di aggregare i tipi edilizi, l'infrastrutturazione dei tipi edilizi ecc.³². A questo dobbiamo aggiungere le recenti prescrizioni³³ in termini di sicurezza nei luoghi di lavoro con l'individuazione di nuove figure professionali (il responsabile dei lavori, il coordinatore della progettazione, il coordinatore dell'esecuzione) per alimentare il sospetto che si sia in presenza di un pernicioso e prevaricatore processo di "distrazione" e "confusione" in nome di obiettivi autentici (l'ingresso in Europa, la maggior tutela dei lavoratori, ecc.). Per non dire poi del "controllo della qualità" su cui ci soffermeremo in seguito.

Tali normative agiscono su tre sfere concentriche. Nel senso che ci sono quelle a carattere nazionale, regionale e comunale. Talvolta in contrasto tra loro, nel qual caso a prevalere è la norma più restrittiva. Ma le norme, così come le prescrizioni, sono specialistiche esprimendo solo le esigenze delle "specializzazioni" che le emettono. Quando il controllo dell'architettura dovrebbe avvenire invece su base generalista e non specialistica (come già si è affermato nei capitoli precedenti). È ancora una volta la complessità della contemporaneità a tentare di essere risolta o semplificata avvalendosi di un *corpus* normativo talmente complesso che finisce per esaltare da un lato la deliberata superficialità della postmodernità e dall'altro per incrementare il livello di irresponsabilità degli operatori progettuali nel senso che si tende sempre più, tramite la frammentazione dei controlli sul processo progettuale (controlli sminuzzati norma per norma), a evitare il controllo sulla qualità dell'architettura (prima del progetto e poi della realizzazione) nel suo complesso.

Continuare a operare assecondando le esigenze pervers-

se e triviali del progetto burocratico significa distruggere alla radice il principio di responsabilità individuale e personale che da sempre ha appartenuto alla figura del progettista dell'architettura.

Non si può assolutamente pensare, e lo si è a più riprese sostenuto, che il semplice rispetto di procedure imposte per legge o per regolamento contribuisca alla formazione, e tantomeno al progredire, dell'architettura. Si dovrebbe poter operare al contrario riponendo al centro il principio di responsabilità professionale e personale³⁴. Solo in tal modo il progetto di architettura riuscirà a conservare quel ruolo centrale cui è deputato per intima essenza e natura.

³² G. De Carlo, *Facciamo il punto*, Spazio e Società, n. 68.

³³ Cir. D.lgs. 19.9.94 n. 626 e D.lgs. 14.8.96 n. 494 in attuazione della direttiva UE 92/57 concernente le prescrizioni minime di sicurezza e di salute da attuare nei cantieri temporanei o mobili.

³⁴ "Non a caso Renzo Piano invita a instaurare il principio della responsabilità individuale, continuando il sistema di inserimento tipico di un paese che ha prodotto uno stuolo di portaborse, di assistenti, di epigoni, di imitatori, ma ormai incapace di far emergere nuove personalità". In P. Nicolini, op. cit., p. 89.

IL COMMITTENTE

La qualità dell'architettura costruita ha sempre dipeso anche dal particolare rapporto di mediazione, assunto dal progettista, tra le esigenze della committenza e quelle del cantiere. L'architetto ha sempre cercato di interpretare la domanda della committenza relazionandola alla pratica operativa di quel particolare periodo storico in cui il progetto andava realizzato. Il trinomio committente-progettista-realizzatore è sempre stato considerato indissolubile nei riguardi della qualità della realizzazione.

Per quanto riguarda il tipo e il ruolo della committenza nei periodi antecedenti il nostro, limitando il discorso all'epopea eroica dell'architettura, è possibile affermare che "il numero dei nomi citabili di mecenati o di semplici clienti intelligenti dell'architettura moderna è assai vasto; le ragioni e l'importanza del loro rapporto con i diversi architetti moderni e sempre direttamente con la cronaca più interna dell'architettura è assai diversificato per valore, intensità, creatività (...). Dietro ad alcuni di essi vi è un programma culturale, un amore per il pensiero della modernità, una passione per l'arte, talvolta persino un impegno politico; altre volte tale programma è strettamente connesso alla costruzione dell'immagine di un gruppo industriale come esplicitazione delle sue intenzioni"¹.

È evidente, in questa particolarità di rapporti, come nascano corrispondenze di "amorosi sensi" tra architetto e committente. "Innamoramenti" e delusioni lungo lo sviluppo del progetto e della realizzazione che contribuiscono all'accendersi di un particolare rapporto emotivo che ben

¹ V. Gregotti, *Rassegna* n.56, dicembre 1993, p. 4.

conosce, e a cui non sfugge, chi pratica quotidianamente il mestiere.

Nella storia dell'architettura contemporanea questa relazione assume un significato tutto particolare. Sino agli anni venti il "cliente" dell'architetto era prevalentemente il privato. Il progettista dialogava direttamente e personalmente con chi gli commissionava l'opera fosse essa una residenza unifamiliare o un edificio per uffici. Il committente pubblico era latente. Gli incarichi in tal senso erano piuttosto deboli e nel nostro paese si riferivano quasi esclusivamente a edifici celebrativi o a qualche struttura di uso collettivo, mentre nei paesi più avanzati d'Europa gli incarichi pubblici erano più importanti essendo addirittura mirati alla costruzione di veri e propri quartieri residenziali. Tra le due guerre, nell'immediato dopoguerra e più su nel tempo sino al limitare degli anni settanta, la committenza pubblica ha avuto e assunto un peso e un ruolo determinanti, nel nostro paese, dando luogo a ottime realizzazioni (quasi sempre prodotte da studi professionali di piccola o media dimensione) pur nella particolarità della situazione generale cui si è accennato. "Negli ultimi anni - diciamo a partire dalla metà degli anni ottanta - anche il committente pubblico è sparito e, siccome il committente privato è riemerso in modo timido e sporadico, sembra che l'architettura sia rimasta senza committenza; cioè sembra non ci sia più nessuno che la voglia".

La relazione tra architetto e committente è totalmente mutata, nel corso degli ultimi quarant'anni, con una fortissima accelerazione nell'ultimo periodo. Si è fatta generalmente più anonima e meno personale passando "attraverso consigli di amministrazione, complicati controlli di *marketing* ecc.". Sia in ambito privato che, e soprattutto, in ambito pubblico. In tale ultimo ambito infatti succede che quando emerge la necessità di progetti architettonici, le fasi del loro sviluppo, dall'acquisizione dell'incarico alla rassegna del progetto, passano attraverso percorsi tortuosi in cui non appaiono mai "facce" con le quali sia possibile avere scambi sulla sostanza di quanto è stato progettato (De Carlo). La presenza di "facce" implicherebbe infatti la circolazione e l'assunzione di responsabilità individuali, cui

si è precedentemente accennato, che pare invece voglia a ogni costo essere evitato dalla committenza. Si può affermare con buona approssimazione che la committenza pubblica non esiste più, nel senso che è stata sostituita dalle "procedure". Sovvertimento dunque di valori consolidati grazie proprio alla modifica della disciplina dei lavori pubblici anche in esecuzione di talune direttive dell'Unione Europea. Modifica che se a livello teorico può essere giustificata o giustificabile, anche solo in parte, nella pratica applicativa è certamente da condannare.

I criteri di scelta dei progettisti cui affidare incarichi di progettazione non solo sono malamente impostati perché favoriscono le grandi associazioni professionali e castigano oltre ogni limite le piccole strutture professionali e i giovani di valore, ma si muovono su una via metodologicamente non corretta. Poco importa se tale strada è seguita in altri paesi europei. Certo non deve risuonare il rimpianto del tempo passato, in queste considerazioni, così come non si possono condannare, con atteggiamenti volponiani di conservazione, le nuove strategie di relazione che, nell'ultimo periodo, si stanno configurando. Ma è altrettanto certo che non si può non condannare pesantemente la nuova impostazione che si vorrebbe conferire alla professione di architetto. Impostazione che di fatto viene a cancellare il concetto di prestazione intellettuale fornita dal progettista dell'architettura per sostituirlo con il concetto di prestazione di servizio provocando quelle inevitabili mutazioni, all'interno del romantico rapporto committente-progettista, di cui si è detto.

L'equiparazione dell'attività libero-professionale a quella di impresa, anche se non è un'invenzione della commissione *antitrust* ma è frutto della giurisprudenza dell'Alta Corte di giustizia europea, è da contestare e da rigettare in blocco a qualunque costo. Pare troppo alto il prezzo da pagare in nome della globalizzazione dei mercati. In tale situazione infatti, professionisti organizzati in bande, "strettamente legati ai poteri politico ed economico da sempre finemente intrecciati, non generano e non genereranno mai opinione culturale, ma detenendo (...) la maggior parte degli incarichi pubblici e privati contribuiscono a falsare (...) il problema della qualità nella progettazione architettonica".

² G. De Carlo, op. cit.

³ V. Gregotti, op. cit., p. 5.

⁴ A. e G. Manfredini, op. cit., p. 17.

Per di più si sta scivolando, questa volta proprio grazie agli interventi *antitrust*, da un sistema protetto della professione libera (come è sempre stato e come è giusto che sia) a un sistema di libero mercato esasperato con quel che inevitabilmente consegue.

L'acquisizione di un incarico professionale di progettazione nell'Italia contemporanea comporta, da parte del progettista, l'accettazione di una procedura complessa disciplinata da apparati legislativi rigorosi⁵, che comportano spesso più svantaggi che benefici. Parrebbe allora più opportuno scegliere il progetto invece del progettista⁶. Conseguentemente il discorso va portato sul tema del concorso.

⁵ Tali apparati legislativi sono costituiti dalla direttiva UE 92/50, dal decreto legislativo 157/95, dalla cosiddetta circolare Di Pietro, dal cosiddetto decreto Karrer (contestato a livello europeo) e dalla legge n. 109, più comunemente nota come legge "Merloni", nelle sue versioni iniziale, bis e ter (quest'ultima in dirittura d'arrivo nel '98). Cercando di semplificare si può dire che viene fissata una soglia economica (col valore in Ecu) a cui rapportare i presunti compensi professionali. Oltre quella soglia ci si comporta in un modo particolare (che è quello tipico della gara europea); al di sotto si procede tramite il metodo della valutazione del curriculum. A prevalere sono ancora una volta gli aspetti quantitativi e non i qualitativi (fatturato per opere analoghe a quella oggetto dell'incarico negli ultimi tre o cinque anni; composizione quantitativa dello studio; numero e tipo di attrezzature, ecc.). Ancora una volta il trionfo del significante sul significato.

⁶ In tal senso pareva muoversi la "Merloni-ter", almeno nella versione iniziale, che promuoveva il concorso di idee ogniquale volta vi fossero da progettare opere di "rilevante importanza architettonica". È evidente che l'opera pubblica, a prescindere dalla propria identità volumetrica, riveste sempre, per intima essenza, un ruolo di rilevante importanza, e non solo architettonica.

Nella versione finale, invece, il ricorso al concorso di progettazione pare essere drasticamente ridimensionato, a seguito di un emendamento promosso dall'ANCI.

IL CONCORSO

Sull'istituto del concorso di progettazione, come strumento per il conferimento di incarichi professionali, che è antico come la storia stessa dell'architettura¹, è stato scritto molto, e da molto tempo, per diverse ragioni e motivazioni².

Cominciando dall'appalto concorso, ancora previsto, seppure per casi eccezionali (quando cioè sia predominante la componente tecnologica), dalla normativa attuale, o dal concorso per ottenere concessioni di costruzione e gestione, è bene rilevare subito come tale particolare formula sia da rigettare per una duplice serie di considerazioni. Prima di tutto perché tali tipi di concorso dissolvono completamente quel rapporto di "collaborazione guardinga" sempre presente all'interno del trinomio committente-progettista-realizzatore, per affidare completamente il controllo sulla qualità dell'architettura alla discrezione dell'appaltatore cui, come noto, importa soprattutto costruire in fretta e a basso costo per eventualmente vendere ad alto prezzo.

Poi perché gli appalti-concorso o addirittura le concessioni "sono strumenti formidabili per far passare senza rumore, e con tutti i crismi, decisioni segrete di modificazione dell'assetto territoriale. Tanti progetti sono stati realizzati in Italia all'insaputa di tutti; sono spuntati come funghi nelle città e nessuno ne era responsabile"³.

¹ Mi piace sempre ricordare il celebre concorso bandito dalla Confraternita dell'Arte della Lana in Firenze per archiviare Santa Maria del Fiore: era il 14 agosto 1419.

² Cfr. al riguardo per es. E. Manfredini, *Moralità dell'istituto del concorso*, Parametro n. 10, marzo aprile 1972, p. 83.

³ G. De Carlo, *Gli spiriti dell'architettura*, Editori riuniti, Roma, 1992, p. 21.

Sostanzialmente accade che nell'appalto concorso il rapporto fra committente dell'opera e progettista sia mediato dall'impresa, che è il committente dell'architetto stesso, per cui la possibilità di incidere, da parte di quest'ultimo, sul prodotto finale del progetto è, in tale caso, estremamente difficile e, il più delle volte, impossibile.

Sul genere di concorso che ci interessa, che è cioè il concorso "puro" di architettura (in antitesi appunto al concorso appalto), è stato scritto per motivi profondamente differenti e quindi traendo conseguenze opposte.

Alcuni hanno preso posizione a favore, un po' per mania provincialistica o internazionalistica (che è poi la stessa cosa), prendendo come modello di riferimento l'esperienza francese⁴ e valutando come importare nella nostra realtà tale modello. Ciò deriva dal desiderio mai sopito di contrastare le regole "post-tangentopoli", cui si è accennato, con particolare riguardo ai criteri di scelta dei progettisti. Per evitare faticose battaglie, dall'incerto esito, per la modifica di tali criteri, costoro hanno preferito aggirare completamente il problema proponendo non la scelta del progettista ma del progetto con la speranza di aprire, anche nel nostro paese, una stagione di concorsi di progettazione. Come si è visto pure questa tesi pare essere stata recepita dal legislatore. C'è pure chi ha preso posizione contro. Non certo nel merito o nella sostanza della questione su cui, seppure da bande opposte, sia gli uni che gli altri concordano, quanto piuttosto per una "ragion pratica" molto precisa. I concorsi "costano" troppo ai partecipanti. Non si comprende infatti la ragione per la quale si dovrebbe rischiare una rilevante cifra economica per elaborare un progetto per il quale non si ha certezza alcuna di poter avere poi l'incarico. Soprattutto nel periodo attuale in cui carenza di lavoro e di risorse fanno da contrappunto a un lento e costante incremento dei costi e a un ingiustificato inasprimento fiscale. Per costoro l'unica forma accettabile di concorso è quella del "concorso di idee". Peraltro non c'è niente di peggio che considerare i concorsi come strumenti in grado

⁴ Generalmente in Francia il committente (*maître d'ouvrage*) indice un concorso aperto a tutti gli architetti. Gli interessati producono un curriculum generale (a metà via tra il nostro curriculum "scientifico" e quello tipo "Merloti"). Il committente sceglie un ventaglio di quattro o cinque concorrenti che invita, dietro un congruo compenso di rimborso spese, all'elaborazione di un progetto preliminare. Il vincitore viene poi incaricato del progetto completo.

di risolvere problemi che non sono loro propri. Pur essendo diventato il concorso "la parola d'ordine con cui architetti, legislatori, imprenditori cercano di risollevare rispettivamente le loro sorti", non è certo "la parola magica capace di mettere in atto subito, fin dalle intenzioni, quella trasparenza e quella democrazia indispensabili nelle attività di una società civile".

Un concorso malamente organizzato, con un bando non adeguato, che significa poi con il lavoro di analisi preprogettuale malamente impostato dal committente, dall'incerta realizzazione ecc., è certamente peggiore di un incarico fiduciario ante tangentopoli.

Tuttavia se dobbiamo esprimere la nostra opinione e formulare un auspicio sincero, dobbiamo certamente batterci per un tipo particolare di concorso.

Che non sia prima di tutto un concorso come per esempio quello delle "500 Chiese per Roma del 2000" in cui erano richiesti elaborati esecutivi o come i concorsi "Tercas" in cui l'impegno economico dei partecipanti è troppo rilevante, o come la maggior parte dei concorsi, pubblici e privati, nel nostro paese.

Sia prima di tutto un concorso "di idee" aperto a tutti. Sia articolato in due fasi. Una prima in cui sia richiesto niente di più che lo sviluppo di un'idea e una modesta relazione. Gli elaborati richiesti dovrebbero essere pochissimi e la scala grafica di rappresentazione dovrebbe oscillare dal 1:500 al 1:1000 a seconda dell'estensione e dell'entità della progettazione. La scala di 1:200 e le superiori sono certamente da scartare in questo primo tempo. La seconda fase, a inviti, dovrebbe rivolgersi a un modesto numero di progetti prescelti ma soprattutto la composizione della giuria dovrebbe garantire trasparenza e competenza essendo nota sin dall'inizio.

Il concorso bandito dall'Iuav alla fine del '97 per la progettazione della propria nuova sede dovrebbe far riflettere, in positivo, architetti, committenti, amministratori e legislatori.

Soprattutto non ci sia più il ricorso ossessivo e ossessionante, ora generalizzato e diffuso in ogni ente pubblico, alla gara di progettazione.

⁵ N. Di Battista, *Sui concorsi di architettura*, Domus n. 763, settembre 1994, p. 100.

LA CONDIZIONE PRESENTE E IL TEMA DELLA FORMAZIONE

Per poter operare all'interno del complesso disciplinare della progettazione architettonica con lo scopo di produrre architetture semplici (nel senso contestuale a questo testo), autenticamente civili, bisogna essere in grado di capire cosa stia succedendo all'interno della nostra società.

Io credo che forse si sia arrivati, per una seconda volta, a un "punto di non ritorno" come già successe durante il '68 e il '69. Quella particolare condizione seppe produrre l'insorgere di una spinta antagonista rispetto alle ideologie dominanti, unitamente allo sforzo di produrre una propria visione del mondo che superasse le divisioni planetarie e potesse anticipare sia la fine dell'ideologia, coincidente con il crollo del "muro" dell'89, che la conseguente e generalizzata diffusione del capitalismo liberista.

La società civile, in cui il mondo dell'architettura italiana operava allora, era contraddistinto, ancora una volta, da una sorta di stasi della sinistra. "Man mano che il fervore ideologico (...) diminuiva e gli apparati (stessi) della sinistra si allineavano con quelli cattolici al potere nel costituire un'alleanza operativa fondamentalmente illiberale (e conseguentemente scoppiava il terrorismo delle Brigate Rosse), gli architetti idealisti di ispirazione marxista si trovarono abbandonati a se stessi. Il fenomeno dell'architettura disegnata, che ebbe in Italia un'estensione insuperata altrove, è da inserire in tale contesto"¹.

Parallelamente all'architettura disegnata cominciava a prendere corpo l'architettura degli architetti di sinistra fortemente legati al potere o che stavano per legarsi indissolubilmente a esso. Come ricorda Gregotti "la generazione che

¹ P. Nicolini, op. cit., p. 67.

ci ha preceduto aveva l'orgoglio di essere minoranza all'opposizione, politica o culturale. La nostra è stata, invece, sempre omogenea al potere, fino ad affondarci dentro: siamo stati sempre maggioranza. Senza neppure risultare determinanti nella costruzione delle città: piuttosto complici che guide. E senza guadagnarci la stima della generazione successiva².

Le analogie con quel periodo sono molte, anche se la situazione politica è mutata e anche se la sinistra sta al governo invece che all'opposizione ed è maggioranza invece di minoranza.

"Oggi la sinistra si occupa di tutto (...) tranne che di mettere in piedi movimenti collettivi: quando le idee camminano sulle gambe delle persone si strappano risultati e conquiste. Quando gambe e idee stanno ferme, vi è passività, rassegnazione, conformismo, mentre oggi occorre concepire valori alti di trasformazione per rimettere in moto gambe, idee, speranze"³. Insomma c'è un terzo millennio alle porte, buono per ricominciare; magari con nuovi sogni e altre bandiere.

Ma nel nuovo sistema politico dell'Ulivo i cento architetti italiani chiamati alla "corte" di Veltroni e Costa⁴ fanno riandare con la memoria, anche perché per certi versi c'è coincidenza di persone, a quella generazione di architetti di sinistra, citata da Gregotti, che operò in Italia sul finire degli anni sessanta.

Come si può o si deve dunque porre lo studio professionale dell'architetto in questo contesto "globalizzato" certamente post ideologico?

La condizione presente è contraddistinta, come si è evidenziato nell'introduzione, da una trasformazione radicale dovuta al controverso concetto di globalizzazione che

non significa soltanto la diffusione a macchia d'olio, nell'intero sistema economico planetario, del capitalismo liberista. Significa la diffusione di un particolare sistema capitalistico trasformato e riconvertito nel senso che strumentale a tale sistema non è più la grande associazione di imprese a elevato o elevatissimo numero di addetti, bensì il rapporto di interazione temporanea tra diverse imprese organizzate secondo il modello della cosiddetta "impresa virtuale" che, estremizzando, si avvale di un unico addetto e di tanti o tantissimi subappaltatori⁵.

Si tratta di una vera e propria trasformazione: dal taylorismo al post-fordismo, che è come dire, ancora una volta, dalla modernità alla post modernità.

In questo ambito problematico si inserisce pure il discorso sui "sistemi qualità"⁶. Tale necessità di certificazione (non del prodotto, si badi, ma del solo processo di produzione) deriva proprio dalla polverizzazione dell'impresa "tradizionale" e dalla sua riconversione verso l'impresa "virtuale". Nel senso che se prima la grande organizzazione esauriva i compiti affidati esclusivamente, o quasi, al proprio interno riuscendo a controllare in prima istanza il proprio processo produttivo, ciò non è più possibile ora.

L'assolvere i compiti affidati comporta una sinergia tra molteplici imprese virtuali ciascuna delle quali non è in grado di conoscere, e quindi di controllare, i processi produttivi dei propri *partner*. La certificazione consente appunto di supplire a questo. Nel senso che la sinergia tra imprese virtuali certificate garantisce ogni *partner* sulla qualità del processo produttivo di ognuno.

Il discorso porterebbe molto lontano. È stato fatto unicamente per chiarire il contesto operativo dello studio professionale d'architettura. Il quale certamente dovrà essere, per motivi economici di sopravvivenza ma soprattutto per

² V. Gregotti, *Ritratto di una generazione*, Casabella n. 603, 1993 in P. Nicolini, op. cit., p. 64.

³ C. Medini, *Ma il '68 non c'era solo Moro* (intervista a Mario Capanna), *Il Corriere della Sera*, 23 febbraio 1998, p. 31.

⁴ Walter Veltroni e Paolo Costa sono rispettivamente vicepresidente del Consiglio nonché Ministro per i Beni culturali e Ministro dei Lavori Pubblici nel governo di Romano Prodi.

⁵ Il 10.2.98 Veltroni ha convocato a Roma, presso il proprio Ministero, una riunione di cento, fra architetti e urbanisti (scelti con criteri personali), per discutere sullo stato dell'architettura in Italia. Ciò che è emerso, fra i molti argomenti dibattuti, è la necessità del ricorso ai concorsi di progettazione per le opere pubbliche. Cosa ampiamente disattesa, pochi mesi dopo e sul piano legislativo, dalla versione definitiva della cosiddetta "Merloni-10".

⁵ A titolo di esempio si indica quanto è avvenuto in Italia nel settore dell'edilizia nel ventennio compreso tra il '71 e il '91. In tale arco cronologico il numero di imprese di costruzione è triplicato; quello delle imprese impiantistiche è quintuplicato; si è pure assistito a un incremento difficilmente quantificabile delle imprese artigiane e dei lavoratori indipendenti. A fronte di questo è possibile ritenere che se il numero complessivo di addetti è rimasto sostanzialmente identico, con conseguente stabilità dell'occupazione complessiva, così non è stato per il lavoro salariato che ha subito un ridimensionamento radicale. Dall'81 a oggi infatti c'è stato un dimezzamento della classe operaia con la riduzione da 800 a 400 mila unità (fonte Quasco).

⁶ A partire dall'anno 2000 in Italia è fatto obbligo alle imprese di dotarsi di certificazione secondo le norme ISO 9000.

poter garantire questa volta la qualità del prodotto e non certo quella del processo, di tipo postfordista. Dovrà cioè abbandonare l'ormai romantica e utopica ideologia gropiusiana del *team work*. Il grande studio professionale che risolve tutto al proprio interno, dall'urbanistica alla grafica, al disegno industriale, all'architettura, alle strutture e agli impianti oltre a rappresentare una macchina elefantica e pochissimo elastica dovrà sempre più rapportarsi con difficili economie di scala e di gestione. Il futuro dello studio di progettazione architettonica dovrà basarsi prevalentemente su strutture agili e snelle consorziate temporaneamente⁷, per l'esecuzione di particolari progetti, con specialisti di progettazione strutturale, impiantistica ed economica. A seconda delle caratteristiche del progetto l'architetto si dovrà appoggiare a quegli specialisti che per quel particolare progetto, in quel particolare luogo e in quelle particolari condizioni, siano in grado di offrire la miglior qualità delle proprie competenze. Questa è l'unica possibilità per garantire la qualità del progetto, e poi della realizzazione, nel rispetto di quella prestazione intellettuale e non di servizio propria del progettista. Dovrebbe essere chiaro, a questo punto, l'equivoco di fondo in cui è incorso chi ha preteso o pretenderebbe di equiparare l'attività di progettazione architettonica a quella di impresa così come la prestazione intellettuale a quella di servizio. Tra prestazione intellettuale e prestazione di servizio c'è la grande distanza metodologica che esiste tra processo creativo e processo produttivo. Il primo segue infatti la via induttiva, dal noto verso l'ignoto, mentre il secondo quella deduttiva, dall'universale al particolare. Così come a proposito del disciplinare specifico della composizione architettonica si è sostenuto che è possibile trasmettere e codificare solo i principi e i comportamenti deduttivi, mentre voler codificare o normare gli induttivi o è frutto di malafede o di ignoranza; analogamente potremmo sostenere che solo il processo produttivo può essere certificato, non certo quello creativo. Lo studio professionale di architettura deve garantire la qualità del progetto a prescindere dalla qualità del processo. Sono

⁷ Per l'affidamento di incarichi di progettazione il cui importo stimato sia inferiore a 40.000 Ecu, paiono peraltro esclusi i raggruppamenti temporanei. Pure questo ulteriore aspetto della "Merlino-ter" lascia inevitabilmente perplessi, legittimando una grande concatenazione di dubbi circa la reale efficacia della legge in materia di incarichi di progettazione.

elementi disomogenei e incommensurabili, il progetto e il processo, e per di più il secondo dovrebbe sempre mantenersi in un ruolo di subalternità rispetto al primo. Queste sono le esigenze dell'architettura autentica da non disattendere.

Per quanto riguarda il tema della formazione dell'architetto all'interno delle Facoltà di Architettura del nostro paese vale la pena di aggiungere qualche considerazione ai già molti elementi esposti e diluiti, anche nelle note, lungo il corso della trattazione. I punti fondamentali per una rifondazione delle scuole d'architettura nel nostro paese si dovrebbero basare su tre aspetti di carattere generale.

Il primo comporta necessariamente il ritorno al vecchio ordinamento delle facoltà d'architettura⁸, almeno per quanto concerne le discipline di progettazione e composizione architettonica. Ritengo infatti che si debba essere sì progressisti, ma, come più volte sottolineato da Paolo Volponi, esclusivamente per spirito di conservazione. "Quando dico conservazione, intendo conservazione dell'uomo, dei valori della vita, della cultura, della storia, del lavoro"⁹. Nella fattispecie conservazione dei valori etici e del significato autentico del progetto e dell'architettura civile. Situazione impossibile, per quanto già esposto, con il nuovo ordinamento.

Il secondo si riferisce alla necessità della rimodulazione delle discipline di formazione. Se ne dovrebbero ridurre progressivamente talune squisitamente teoriche, troppo sovente sovrapposte e quindi ripetute di anno in anno seppur nominativamente diverse, incrementando quantità e qualità delle materie strumentali all'apprendimento e all'uso del mestiere¹⁰.

Il terzo aspetto riguarda la capacità selettiva nei confronti degli studenti all'interno dell'università.

È inutile cercare di laureare in fretta nel rispetto degli anni di studio ufficialmente programmati e con medie magari elevate che non corrispondono al valore reale e alle

⁸ Sui limiti connessi all'applicazione del nuovo ordinamento cfr. i capitoli precedenti e le note sull'argomento all'interno della presente trattazione.

⁹ Intervista a P. Volponi in *Il Corriere della Sera* del 13 agosto 1993.

¹⁰ In sostanza meno "storie" e più "progettazioni" all'interno delle facoltà di architettura. L'esatto contrario lo si dovrebbe fare all'interno delle facoltà d'ingegneria. Cioè più "storie" e meno "meccanica e macchine".

capacità effettivamente acquisite durante il corso degli studi. Anche se è parzialmente vero che ciò accade in buona parte degli altri paesi europei, non si vede perché lo si debba assolutamente proporre anche in Italia. È bene laureare in fretta, talvolta si sente dire, perché l'eventuale recupero avverrà nei corsi *post lauream*. Ciò è bene che non sia. Perché in tal modo si opererebbe perpetuando il tragico errore compiuto da chi ha voluto demandare all'università le lacune presenti nei processi formativi dei livelli inferiori.

Pure il discorso di ridurre i carichi didattici per consentire di laurearsi nei tempi stabiliti non è esente da rischi. Poiché non si capisce come si potrebbe pervenire, in termini ragionevoli, a una riduzione vera e propria del carico didattico, sarebbe meglio affrontare il tema della rimodulazione del medesimo.

È al solito un problema di sostanza e non di forma. Cioè di qualità invece che di quantità. È insignificante una diminuzione meramente quantitativa della didattica se essa non è bilanciata da un incremento qualitativo della stessa¹¹.

Piuttosto che a ordinamenti, crediti, *benefits*, carichi didattici, credo che il discorso sulla formazione dell'architetto all'interno delle facoltà di architettura dovrebbe essere riportato su tematiche di maggior respiro per vedere per esempio cosa potrebbe comportare, in termini appunto di formazione, un'applicazione più generalizzata di un particolare tipo di telelavoro che è l'insegnamento-apprendimento a distanza, comunemente noto come teledidattica. Che è ben altro e ben oltre la videoconferenza. Per di più un discorso di questo tipo comporta delle ricadute su altre questioni di grande interesse come, per esempio, un possibile riequilibrio delle strutture fisiche di formazione in ambito urbano. Infatti l'uso a tappeto della teledidattica potrebbe comportare la relativizzazione della centralità operativa delle università oltre a un decongestionamento urbano (comune peraltro a qualsiasi forma di telelavoro).

È plausibile pensare che le facoltà di architettura che si

avvalessero in maniera sistematica della teledidattica potrebbero cessare di identificarsi in "roccaforti isolate" del sapere accademico per divenire "fulcri di interazione, momenti nodali di un sistema didattico a livello regionale, nazionale e internazionale. Si aprirebbe così la strada a un sistema universitario continuo e distribuito, chiamato a sostituire il sistema attuale"¹² sostanzialmente articolato in poche sedi elefantache localizzate per lo più nelle grandi aree metropolitane. La proposta potrebbe partire dalle piccole facoltà di architettura decentrate all'interno del nostro paese¹³. Il tutto senza incorrere nei soliti equivoci di fondo. Quale quello di identificare la teledidattica con la già citata teleconferenza, o con la sostituzione dei testi cartacei con gli ipertesti su supporto Cd-rom multimediale; o quale quello, di gran lunga il più pernicioso, "di definire la teledidattica in termini esclusivamente tecnici, ossia come se essa non fosse altro che una nuova tecnica per facilitare il lavoro didattico"¹⁴.

Evitare tali equivoci significa prima di tutto rompere l'isolamento teorico in cui è relegata la teledidattica (anche per l'atteggiamento poco illuminato delle multinazionali dell'informatica) per ricontestualizzarla all'interno della società e della cultura odierna, poi mantenere ben salda la convinzione che solo con la telematica educativa, che comporta necessariamente per sua natura la convergenza di molti saperi disciplinari, è possibile garantire, all'interno della facoltà d'architettura contemporanea, quella formazione "generalista" e non "specialistica" così necessaria all'architetto moderno.

Infine è possibile affermare che per ridurre quella distanza perniciosa tra formazione e professione o, ciò che è lo stesso, tra mondo accademico e mondo reale (che non è esattamente la stessa distanza che c'è tra teoria e pratica dell'architettura), si dovrà prevalentemente operare per riaffermare, speriamo definitivamente, il carattere prioritariamente intellettuale del lavoro dell'architetto, non assimilabile ad attività di impresa o a fornitura di servizio. Così come si dovrà risottolineare il ruolo centrale e

¹¹ Così come farraginoso e bizantino pare l'esito del gruppo di lavoro ministeriale "Autonomia didattica e innovazione dei corsi di studio a livello universitario e post universitario", ripreso dal Collegio dei Presidi delle Facoltà di Ingegneria e sintetizzato in: competitività tra gli Atenei sulla base di una carta di servizi didattici; presenza di studenti a tempo pieno e a tempo definito; abolizione del valore legale del titolo di studio (su cui ci si è già espressi precedentemente); accreditamento a posteriori dei corsi di studio; orientamento dei corsi di diploma universitario in serie con quelli di laurea.

¹² T. Maldonado, *Critica della ragione informatica*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 127.

¹³ Come Ferrara, Ascoli, Camerino, Pescara, Roma III, ecc.

¹⁴ T. Maldonado, *op. cit.*, p. 129.

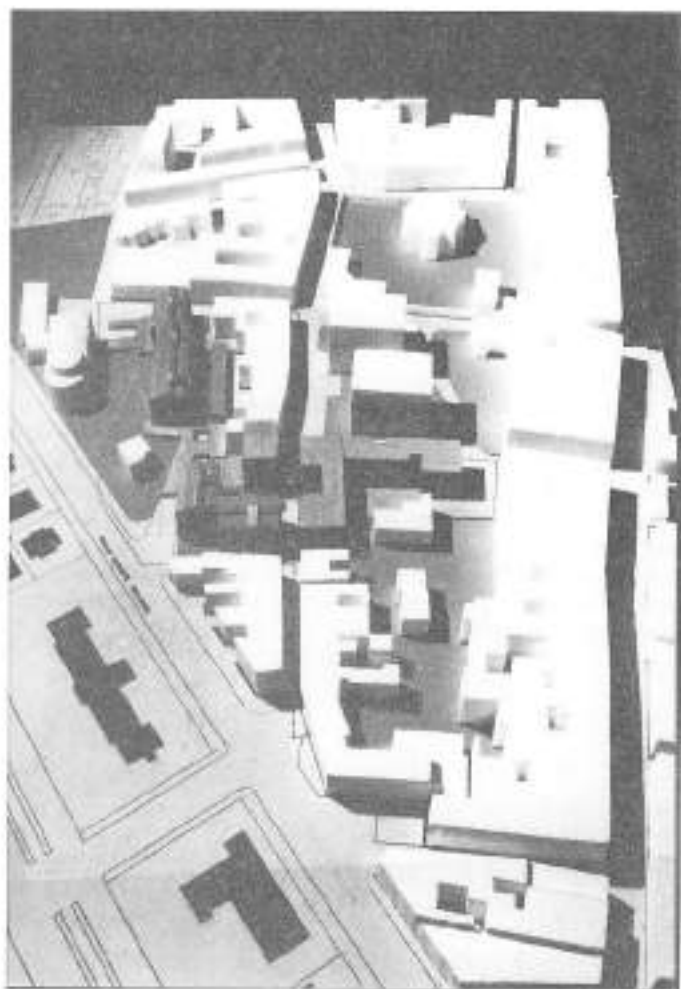
insostituibile del progetto per garantire la qualità dell'architettura, con netta separazione tra momento progettuale ed esecutivo. Sembrano queste le uniche vie percorribili per uscire una volta per tutte dalla omologante mistificazione.

Nota alle illustrazioni

L'illustrazione di sette opere per Reggio Emilia intende evidenziare due aspetti importanti ampiamente diffusi nella trattazione.

Il primo mira a sottolineare come per un architetto non sia possibile una riflessione teorica che prescindendo dalla prassi realizzatrice, ovvero che nella progettazione architettonica non è possibile disgiungere l'aspetto teorico da quello pragmatico. L'assenza dell'uno comporta la perdita di credibilità dell'altro così come il viceversa.

Il secondo intende offrire una dimostrazione pratica, tramite la selezione dei sette progetti illustrati, sul significato di architettura semplice nel senso contestuale alla narrazione.



Intervento legge 513 zona via S.Martino a Reggio Emilia

1977 (Alberto ed Enea Manfredini)

1978

– "Parametro" n.129, agosto settembre, pp. 56-60.

1989

– E. Manfredini: *Architetture '39-'89*, Electa, Milano, pp. 192-195.

1995

– "Edilizia Popolare", n. 241, settembre ottobre, p. 55.

1997

– "Parametro" n. 229, luglio ottobre, p. 17.



Quartiere "Betulla 21" a Reggio Emilia

1980 (Alberto, Enea e Giovanni Manfredini)

1985

– "L'Architettura: cronache e storia", n. 355, maggio, pp. 330-337.

– "Frames", n. 9, ottobre dicembre, pp. 34-41.

– "In laterizio", n. 5, dicembre, pp. 44-45.

1987

– *Archivio d'Architettura 1985*, Officina, Roma, p. 339.

1988

– "Dossier di urbanistica e cultura del territorio", a. VIII, n. 1, gennaio, p. 7.

– *Guida all'architettura moderna: Italia - gli ultimi trent'anni*, Zanichelli, Bologna, p. 271.

– *Mamoli-Trebbi. Storia dell'Urbanistica: l'Europa del secondo dopoguerra*, Laterza, Bari, p. 522.



1989

- E. Manfredini: *Architetture '39-'89*, Electa, Milano, pp. 202-207.

1991

- Polano, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano, pp. 340-341.

1995

- "Edilizia Popolare", n. 241, settembre ottobre, pp. 62-63.

1996

- *La Betulla Album*, Galhedro ed., pp. 46-50.

1997

- *Storia dell'architettura italiana: il secondo novecento*, Electa, Milano, p. 168.

- "Panorama" n. 220, luglio ottobre, pp. 18-21.



Nuovo cimitero suburbano di Reggio Emilia

(Premio regionale IN/ARCH 1990: 1° ex aequo)

1980 (Alberto, Enea e Giovanni Manfredini)

1987

- "L'Architettura: cronache e storia", n. 376, febbraio, pp. 106-111.

1988

- *Guida all'architettura moderna: Italia - gli ultimi trent'anni*, Zanichelli, Bologna, p. 272.

1989

- *E. Manfredini: Architetture '39-'89*, Electa, Milano, pp. 196-201.

- "Arte", Mondadori, dicembre, p. 46.

- "Parametro" n. 175, novembre dicembre, p. 5.

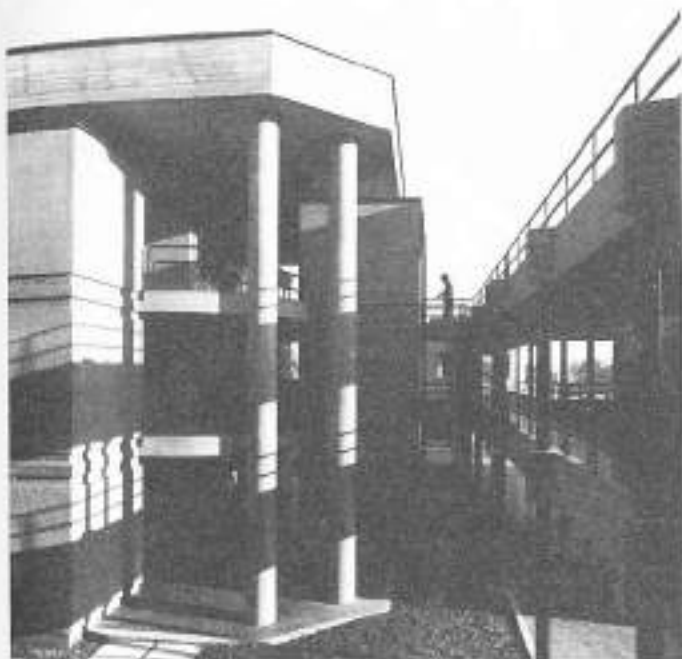
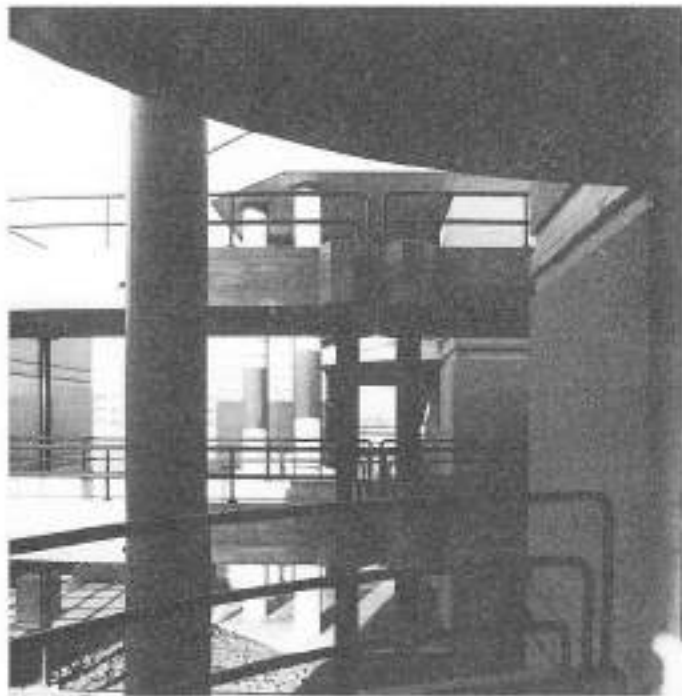
1991

- "L'Architettura: cronache e storia", n. 426, aprile, p. 262.

1997

- *Storia dell'architettura italiana: il secondo novecento*, Electa, Milano, p. 166.

- "Parametro" n. 220, luglio ottobre, pp. 22-25.





Centro di radioterapia oncologica e medicina nucleare nell'ospedale di Reggio Emilia

1984 (Alberto, Enea e Giovanni Manfredini)

1988

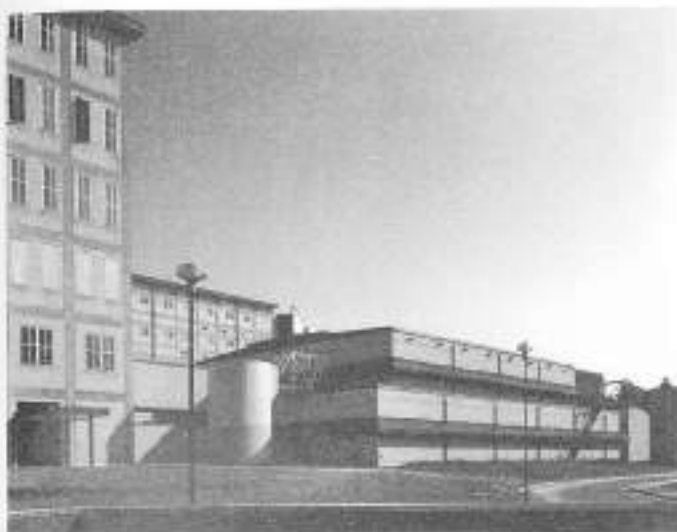
- "Dossier di Urbanistica e cultura del territorio", a. VIII, n. 1, gennaio-marzo, p. 78.

1989

- E. Manfredini: *Architetture '89 '89*, Electa, Milano, pp. 216-229.
- "Parametro", n. 175, novembre-dicembre, pp. 73-74.

1990

- "Tecnica Ospedaliera", n. 3, marzo, pp. 46-55.
- "Spazio e società", n. 50, aprile-giugno, p. 120.
- *L'architettura dell'ospedale*, Alinea, Firenze, pp. 480, 521.



1992

- *Nuove architetture ospedaliere a Reggio Emilia*, ed. Coopsette, Reggio Emilia, pp. 9-31.

1994

- "Progettare per la Sanità", n. 24, marzo, pp. 18-28.
- "Polis", n. 1, giugno, pp. 82-84.
- "L'Architettura: cronache e storia", n. 467, settembre, pp. 598-605.

1995

- *Dieci Conversazioni di Progettazione Architettonica*, Alinea, Firenze, pp. 150-152.
- "Materia", n. 20, p. 82.
- "Edilizia Popolare", n. 241, settembre-ottobre, p. 74.

1997

- "Parametro" n. 220, luglio-ottobre, pp. 30-35.
- "L'industria italiana del cemento", n. 725, ottobre, pp. 803-807.



**Intervento residenziale Incep nel quartiere "Foscatò" a Reggio Emilia
1986 (Alberto Enca e Giovanni Manfredini)**

1987

- "Abitare l'edilizia pubblica", a. 1, n. 2, novembre dicembre, p. 11.

1988

- "Parametro", n. 169, novembre dicembre, pp. 84-85.

1992

- "L'Architettura: cronache e storia", n. 435, gennaio, pp. 17-22.

1995

- "Edilizia Popolare", n. 241, settembre-ottobre, p. 66.

1996

- "Quaderno QUASCO", n. 26, dicembre, (fuori testo).

1997

- "Parametro" n. 220, luglio ottobre, pp. 36-37.



Poliambulatori nell'ospedale di Reggio Emilia

1987 (Alberto, Enza e Giovanni Manfredini)

1989

- *E. Manfredini: Architetture '89*, Electa, Milano, pp. 230-241.

- "Parametro", n. 175, novembre-dicembre, pp. 76-77.

1991

- *Itinerari reggiani d'architettura moderna*, Alinea, Firenze, p. 164.

1992

- *Nuove architetture ospedaliere a Reggio Emilia*, ed. Coopsette, Reggio Emilia, pp. 33-47.

- "Progettare per la Sanità", n. 5, giugno, pp. 38-45.

- "Parametro", n. 191, luglio-agosto, pp. 66-75.



1993

- *L'Architettura: cronache e storia*, n. 457, novembre, pp. 770-775.

1994

- "Polis", n. 1, giugno, pp. 79-81.

- *Il nome sul tetto*, Electa, Milano, p. 198.

1995

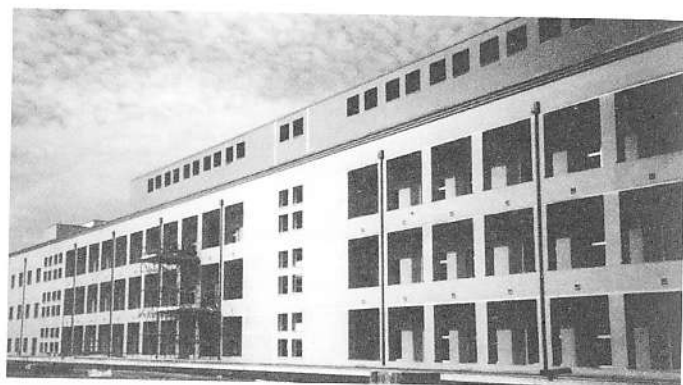
- *"L'Industria italiana del cemento"*, n. 699, maggio, pp. 304-313.

- "Materia", n. 20, pp. 78-81.

- "Edilizia Popolare", n. 241, settembre-ottobre, p. 75.

1997

- "Parametro" n. 220, luglio-ottobre, pp. 38-43.



Appalto concorso ampliamento e ristrutturazione generale dell'ospedale di Reggio Emilia (progetto vincitore)
1992 (Alberto, Enea e Giovanni Manfredini)
1997

– "Parametro" n. 220, luglio ottobre, pp. 48-49.

Indice dei nomi e dei luoghi

(n) sta per citazione in nota, o in didascalia di illustrazione.

- | | |
|--|---|
| Albini Franco, pp. 18, 77 (n), 79 (n) | Buonarroti Michelangelo, p. 41 |
| Baffa Rivolta Matilde (n), pp. 18, 30 | Cacciari Massimo, p. 88 (n) |
| Baget Bozzo Giovanni (n), pp. 30, 31 | Cattaneo Carlo, p. 74 (n) |
| Banham Reynier, p. 43 | Ceccarelli Paolo, p. 40 (n) |
| Barabino Carlo Francesco, p. 77 (n) | Cincinnati, p. 34 |
| Barbacci Alfredo (n), pp. 79, 86 | Conforti Claudia, p. 41 (n) |
| Bassani Giorgio, p. 82 (n) | Cusmano Guido Mario, p. 77 (n) |
| BBPR, p. 91 | Dal Cò Francesco, p. 67 (n) |
| Benevolo Leonardo, p. 71 | Dasso Marco (n), pp. 68, 77 |
| Berlino (Friedrichstrasse) (n), p. 17 | De Carlo Giancarlo (n), pp. 10, 13, 38, 42, 66, 82, 94, 98, 101 |
| Berlino (Potsdamer-Leipziger Platz), p. 11 | De Sanctis Francesco, p. 42 |
| Boito Camillo, p. 86 (n) | Dezzi Bardeschi Marco, p. 86 (n) |
| Bologna, p. 81 | Di Battista Nicola, p. 103 (n) |
| Bonelli Renato, pp. 73, 86 (n) | Durand Jean Nicolas Louis, p. 86 |
| Botta Mario, pp. 35, 69 | Edimburgo, p. 68 (n) |
| Bramante Donato, p. 74 | Eisenmann Peter, pp. 34, 35, 55, 56, 61 |
| Brandi Cesare, p. 86 (n) | Fiorini, p. 11 |
| Braudel Fernand, p. 47 | Folin Marino, p. 40 |
| Brunelleschi Filippo, p. 41 | Foster Norman, p. 67 |
| | Freetown, p. 67 (n) |

- Gardella Ignazio, pp. 18, 79 (n)
 Gehry Frank, p. 34
 Giovannoni Gustavo, p. 86 (n)
 Giurgola Romaldo, p. 35 (n)
 Graves Michael, pp. 35, 36 (n)
 Gregotti Vittorio, pp. 16 (n), 29, 36 (n), 43 (n), 64 (n), 79 (n), 97 (n), 105, 106
 Gropius Walter, p. 90
 Gwathmey Charles, p. 35 (n)
 Habermas Jurgen, p. 49
 Harvey David (n), pp. 48, 49, 50
 Haussmann Georges Eugène, p. 77
 Hejduk John, p. 35 (n)
 Helg Franca, p. 77 (n)
 Hollein Hans, p. 39
 Irace Fulvio, p. 41 (n)
 Jeffreson Michael, p. 10 (n)
 Jencks Charles, p. 25 (n)
 Johnson Philip, p. 17 (n)
 Klotz Heinrich, p. 51 (n)
 Le Corbusier, pp. 11, 25 (n), 39, 89
 Le Havre, p. 11
 Longhena Baldassarre, p. 75
 Lovero Pasquale, p. 57 (n)
 Muenster, p. 11
 Maldonado Tomás, pp. 10 (n), 12 (n), 44 (n), 47 (n), 48, 57 (n), 59 (n), 111 (n)
 Manfredini Alberto (n), pp. 10, 23, 26, 28, 52, 55, 67, 89
 Manfredini Enea (n), pp. 75, 101
 Manfredini Giovanni (n), pp. 23, 28, 67
 Marconi Paolo, pp. 86 (n), 87
 Mazzei Otello (n), pp. 74, 86
 Mendini Alessandro, p. 48 (n)
 Meier Richard, p. 35 (n)
 Meneghetti Lodovico, p. 79 (n)
 Mies van der Rohe Ludwig, pp. 41, 50
 Moore Charles, p. 35 (n)
 Morachiello Paolo (n), pp. 83, 84
 Mucchi Gabriele, p. 75 (n)
 Nancy, p. 69
 Nicolini Pierluigi (n), pp. 30, 44, 48, 80, 91
 Pagano Giuseppe, pp. 38, 41
 Palladio Andrea, pp. 74 (n), 89
 Pane Roberto, pp. 79, 80 (n)
 Persico Edoardo, p. 30 (n)
 Piano Renzo (n), pp. 32, 95
 Piccolomini Enea Silvio, p. 9 (n)
 Pienza, p. 34
 Reggio Emilia (n), pp. 66, 68, 81, 113
 Rogers Ernesto Nathan, pp. 17, 18, 19 (n), 25 (n), 43, 79, 80 (n), 88
 Ronchamp, p. 25 (n)
 Rossari Augusto, p. 30 (n)
 Rossi Aldo, p. 19 (n)
 Rowe Colin, p. 43
 Ruskin John, p. 86 (n)
 Saint Dié, p. 11

- Samonà Giuseppe, pp. 30, 39, 42
 Sansovino Jacopo, p. 75
 Savioli Leonardo, p. 11
 Scamozzi Vincenzo, p. 75
 Schmitt Gerhard, p. 57 (n)
 Secchi Bernardo, p. 37 (n)
 Storzinda, p. 34
 Simone Raffaele, p. 20 (n)
 Snozzi Luigi, p. 69
 Soleri Paolo, p. 11
 Sottsass Ettore, p. 48 (n)
 Stoppino Giotto, p. 79 (n)
 Stirling James, p. 35
 Tafuri Manfredo (n), pp. 18, 35
 Terragni Giuseppe, pp. 25 (n), 26 (n), 41
 Ungers Oswald Mathias, p. 67
 Vacchini Livio, p. 69
 Valery Paul, p. 47 (n)
 Varsavia, p. 11
 Venturi Robert, p. 35 (n)
 Vigarani Gaspare, p. 81 (n)
 Volponi Paolo, p. 109
 Wright Frank Lloyd, p. 41
 Zaffagnini Mario, p. 71 (n)
 Zevi Bruno, pp. 26 (n), 43, 82 (n)

Note biografiche

Alberto Manfredini nasce a Reggio Emilia nel 1952. Ingegnere (Bologna, 1977) e Architetto (Firenze, 1983), è Ricercatore confermato in Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura di Ferrara dove è Professore supplente della stessa materia. Primo Premio Cneto (1977), Primo Premio "Michelucci" ex aequo (1981), Primo Premio In/Arch regione Emilia Romagna ex aequo (1990, con E. e G. Manfredini). Collabora continuamente alla rivista "Parametro" dal 1975; collabora con "L'Architettura: cronache e storia" e con "Progettare per la Sanità". Ha partecipato e partecipa a mostre e, come relatore, a convegni, conferenze, tavole rotonde. È autore dei volumi *Teoria e Pratica nella Progettazione Architettonica* (Alinea, Firenze, 1994) e *Dieci Conversazioni di Progettazione Architettonica* (Alinea, Firenze, 1995).

Ha partecipato come coautore o curatore a volumi del disciplinare specifico ed è autore di articoli e pubblicazioni su riviste specializzate.

Scritti di Alberto Manfredini

1974

L'Architecture mobile: vers une cité conçue par ses habitants, "Parametro", n. 27, giugno, pp. 42 e ss. (recensione).

1975

Storia e fortuna del Liberty italiano, "Parametro", n. 33, febbraio, pp. 56 e ss. (recensione).

Deospedalizzazione e territorio, "Quaderni di Ospedali d'Italia", Roma, pp. 171 e ss.

In materia di deospedalizzazione, "Parametro", n. 41, novembre, p. 43.

1977

L'unità Sanitaria Locale, "Parametro", n. 60, ottobre (numero monografico).

Il presidio per l'unità locale dei servizi sanitari e sociali, "Tecnica Ospedaliera", n. 10, ottobre, pp. 20 e ss.

L'ora dell'architettura, "Parametro", n. 60, ottobre, p. 5.

1978

Il livello dell'unità locale, "Ospedali d'Italia", n. 5, maggio, pp. 54 e ss.

Cuse parcheggio: cause ed effetti, Parma, pp. 6 e ss.

Cosa dice oggi l'architettura di ieri, "Analisi", n. 6, giugno, p. 22.

Per chi vuole diventare architetto, "Parametro", n. 63, gennaio febbraio, p. 5.

Urbanistica medioevale, "Parametro", n. 66, maggio, pp. 66 e ss. (recensione).

L'Ospedale, "Parametro", n. 69, settembre, pp. 60 e ss. (recensione).

Le proprietà culturali nel tessuto urbano: progetti d'uso, "Parametro", n. 71, novembre, pp. 60 e ss. (recensione).

Fourier e l'utopismo, "Parametro", n. 72, dicembre, pp. 63 e ss. (recensione).

1979

Recupero edilizio, "Analisi", n. 1, gennaio, p. 31.

Vignola: regole della prospettiva, "Analisi", n. 67, giugno, p. 94.

L'Architettura Inglese degli anni '70, "Parametro", n. 79, agosto settembre, p. 5.

Peter Behrens a Milano, "Parametro", n. 82, dicembre, pp. 5 e ss.

1980

Il secolo dell'Eccellenza: I castelli dell'industria, "Parametro", n. 83, gennaio febbraio, pp. 3 e ss.

Per un museo sulla storia della psichiatria, "Parametro", n. 84, marzo, p. 3.

Copertina di coronamento, Costruire, "Parametro", n. 84, marzo, pp. 55-56.

Architettura: immagini stroboscopiche, "Parametro", n. 84, marzo, p. 6.

Niemeyer: la forma nell'architettura, "Parametro", n. 84, marzo, pp. 58 e ss. (recensione).

Werk, Bauen + Wohnen, "Parametro", n. 86, maggio, p. 9.

Il Bau '80 a Monaco di Baviera, "Parametro", n. 86, maggio, p. 5.

Sull'architettura danese contemporanea, "Parametro", n. 87, giugno, p. 6.

La théorie de l'urbanisation, "Parametro", n. 87, giugno, pp. 52 e ss. (recensione).

Balconi e terrazze, Costruire, "Parametro", n. 87, giugno, pp. 55-56.

Fioriere, Costruire, "Parametro", n. 90, ottobre, pp. 55-56.

La Metafisica: gli anni venti, "Parametro", n. 91, novembre, p. 2.

L'alternativa tipologica, "Parametro", n. 91, novembre, pp. 55 e ss. (recensione).

Il riuso edilizio in Francia, "Parametro", n. 92, dicembre, pp. 5 e ss.

Scale di sicurezza, Costruire, "Parametro", n. 92, dicembre, pp. 57-58.

1981

L'architettura tra mito e realtà: rilettura dell'opera di Mario Ridolfi, "Analisi", n. 12, gennaio febbraio, pp. IX e ss.

Il disegno dell'architettura, "Parametro", n. 93, gennaio febbraio, p. 4.

A proposito di calamità naturali, "Parametro", n. 93, gennaio febbraio, pp. 5 e ss.

Oscar Niemeyer a Campione d'Italia, "Parametro", n. 93, gennaio febbraio, pp. 6 e ss.

Quale Firenze: Ideologia e Pratica dell'Infedele, "Parametro", nn. 94-95, marzo aprile, pp. 3 e ss.

L'architettura di H.Sauvage, "Parametro", n. 94-95, marzo, pp. 4 e ss.

La cité de refuge di Le Corbusier, "Parametro", n. 94-95, marzo aprile, pp. 76 e ss. (recensione).

Schede biografiche di G.Greppi e E. del Debbio, "Parametro", n. 94-95, marzo aprile, pp. 62 e ss.

Alfonso Rubbiani: verità e menzogna, "Parametro", n. 96, maggio, p. 2.

Lineamenti della nuova architettura in Spagna, "Parametro", n. 96, maggio, pp. 6 e ss.

Proposte di arredo urbano, "Parametro", n. 97, giugno, pp. 4 e ss.

Un Baedeker dell'architettura a Milano, "Parametro", n. 97, giugno, pp. 5 e ss.

Contorni di finestre in zona sismica, Costruire, "Parametro", n. 98, luglio, pp. 59-60.

Le saline di Cervia, "Parametro", n. 99, agosto settembre, pp. 4 e ss.

Su Giuseppe Terragni, "Parametro", n. 99, agosto settembre, p. 7.

Quindici anni con Giuseppe Terragni, "Parametro", n. 100-101, ottobre novembre, p. 7.

Il kunstwollen di Hugo Häring, "Parametro", n. 100-101, ottobre novembre, p. 8.

Voci per un editoriale, "Parametro", n. 100-101, ottobre novembre, pp. 12 e ss.

Pensare la città: intervista a Michelucci, "Parametro", n. 102, p. 5.

Architettura in acciaio, "Parametro", n. 102, dicembre, p. 6.

1982

La torre reggiana di Giulio Romano tra "rigore" ed "eresia", "Bologna Incontri", n. 1, a. XIII, gennaio, p. 34.

Il significato della torre reggiana di Giulio Romano, "Parametro", n. 103, gennaio febbraio, p. 5.

Cronache di architettura, "Parametro", n. 103, gennaio febbraio, pp. 64 e ss. (recensione).

Gli interventi architettonici per il centro storico, "Analisi", n. 3, marzo, pp. 73 e ss.

Problemi urbanistico-edilizi e tecnico-edilizi, edizioni delle Autonomie, Roma, pp. 188-192.

Il recupero di un isolato urbano a Lodi, "Parametro", n. 107, giugno, p. 7.

Gabriele Mucchi e l'architettura come messaggio, "Parametro", n. 111, novembre, pp. 10 e ss.

1983

La Parigi di Hausmann, "Parametro", n. 116, maggio, p. 60 (recensione).

Il nuovo centro direzionale di Genova, "L'Architettura: cronache e storia", n. 89, agosto settembre, pp. 570 e ss.

La lezione di R.B.Fuller, "Parametro", n. 119, agosto settembre, p. 5.

Gli ordini professionali contro la libera professione, "Parametro", n. 119, agosto settembre, p. 7.

Le normative tecniche, "Parametro", n. 121, novembre, p. 64.

Artigianato tra funzione produttiva e ruolo ambientale, "Parametro", n. 122, dicembre, p. 2 (recensione).

1984

Giuseppe Piermarini, "Parametro", n. 126, maggio, p. 2.

Sul concorso appalto per il teatro Carlo Felice di Genova, "Parametro", n. 128, luglio, pp. 5 e ss.

1985

Mario Ridolfi: cultura e scienza del costruire, "Frames", n. 6, gennaio febbraio, pp. 46 e ss.

Giuseppe Pagano e l'architettura come strategia, "Frames", n. 7, aprile giugno, pp. 42 e ss.

Torri residenziali a Savona, "L'Architettura: cronache e storia", n. 7, luglio, pp. 482 e ss.

Dibattito urbanistico: Sassuolo, "Parametro", n. 138, luglio, p. 60.

Gabriele Mucchi figurativo della progettazione, "Frames", n. 8, luglio, pp. 56 e ss.

Specificità viareggina ed effetti omologanti della "città di vacanze", "Parametro", n. 142, dicembre, p. 8.

1986

Franco Albini: poetica del dettaglio e permanenza del costruire, "Frames", n. 10, gennaio-marzo, pp. 52 e ss.

Rapporto cité loisir cité ouvrière tra XIX° e XX° secolo, ed. Congedo, Lecce, pp. 233-240.

Gli interventi contemporanei nei musei di New York, "Parametro", n. 150, ottobre, pp. 3 e ss.

1987

Edificio per uffici a Bergamo, "L'Architettura: cronache e storia", n. 3, marzo, pp. 178 e ss.

Un recente progetto di Kenzo Tange, "Parametro", n. 154, marzo, pp. 2 e ss.

Concorso per un centro polifunzionale in Georgia, "Parametro", n. 156, maggio, pp. 4 e ss.

Leonardo Savioli: forma, struttura, materia e disegno, "Frames", n. 17, ottobre-dicembre, pp. 52 e ss.

Complesso residenziale a Cogoletto, "Parametro", n. 162, dicembre, p. 5.

1988

L'architettura di Norman Foster, "Parametro", n. 163-164, gennaio, pp. 23.

Luigi Cosenza architetto realista, "Parametro", n. 163-164, gennaio, pp. 45.

La piramide di vetro del Grand Louvre, "Parametro", n. 165, aprile, p. 5.

Il contesto del progetto, "Parametro", n. 169, novembre-dicembre, p. 59.

Normative Tecniche e Progettazione Architettonica, "Parametro", n. 169, novembre-dicembre, pp. 81 e ss.

1989

La nuova architettura svizzera, "Parametro", n. 172, maggio-giugno, pp. 34.

La casa di Breganzona di Mario Botta, "Parametro", n. 175, novembre-dicembre, pp. 5-6.

Ampliamento e ristrutturazione generale dell'Arcispedale Santa Maria Nuova di Reggio Emilia, ed. Centro Stampa Litograf 5, Reggio Emilia.

1990

La "Modernità" di Giulio Romano, "Parametro", n. 176, gennaio-febbraio, pp. 12.

Riflessioni a margine della progettazione ospedaliera in Italia, "Parametro", n. 180, settembre-ottobre, pp. 78-84.

1991

Gli Ospedali di Parigi, "Parametro", n. 183, marzo-aprile, pp. 4 e ss.

Strutture a elevata assistenza e "Umanizzazione", "Parametro", n. 185, luglio-agosto, pp. 6 e ss.

Considerazioni su ideologia e prassi nella progettazione architettonica, "Parametro", n. 185, luglio-agosto, pp. 70 e ss.

Ampliamento e ristrutturazione generale dell'Arcispedale Santa Maria Nuova a Reggio Emilia, "Parametro", n. 187, novembre-dicembre, pp. 11 e ss.

1992

Renzo Piano in rue de Meaux a Parigi, "Parametro", n. 188, gennaio-febbraio, pp. 4-5.

La nuova biblioteca di Francia a Parigi, "Parametro", n. 188, gennaio-febbraio, pp. 5 e ss.

Inserimento urbanistico delle strutture ospedaliere nel contesto esistente, "Inarcos", n. 529, maggio, pp. 268-271.

In ricordo di James Stirling, "Parametro", n. 190, maggio-giugno, pp. 2 e ss.

L'ospedale pediatrico di Massa Carrara, "Parametro", n. 190, maggio-giugno, pp. 5 e ss.

Centro pediatrico a Montepete, Massa Carrara, "L'Architettura: cronache e storia", n. 6, giugno, pp. 406 e ss.

Ambiente e progetto, "Progettare per la Sanità", n. 6, luglio-agosto, pp. 30-35.

Aspetti progettuali di un nuovo tipo edilizio: il centro sanitario per il trapianto di midollo osseo, "Parametro", n. 192, settembre-ottobre, pp. 6 e ss.

1993

Massa Carrara: il centro pediatrico apuano, "Progettare per la Sanità", n. 13, marzo, pp. 18-27.

Architettura degli spazi sacri e contesto, "Parametro", n. 195, marzo-aprile, p. 2.

L'archivio di architettura di Gabriele Mucchi, "Parametro", n. 196, maggio-giugno, p. 4.

Progettare nel tessuto urbano, "Parametro", n. 198, settembre-ottobre, pp. 3 e ss. (recensione).

1994

I nuovi servizi di radioterapia e medicina nucleare, "Progettare per la Sanità", n. 24, marzo, pp. 18-23.

Piano particolareggiato o progetto d'architettura, "Paesaggio Urbano", n. 1, gennaio febbraio, pp. 62-64.

Nel cinquantenario della morte di Giuseppe Terragni, "Parametro", n. 202, maggio giugno, pp. 4-5.

Giancarlo De Carlo e il nuovo piano regolatore di Urbino, "Parametro", n. 203, luglio-agosto, pp. 2-3.

Il parcheggio come luogo urbano, "Parametro", n. 203, luglio-agosto, pp. 6-7 (recensione).

Cenni sui caratteri distributivi dei tipi razionalisti della residenza, in "Architettura a misura d'uomo", ed. Pitagora, Bologna.

Teoria e Pratica nella Progettazione Architettonica, Alinea, Firenze.

1995

L'eredità di Max Bill, "Parametro", n. 206, gennaio febbraio, pp. 2-3.

De Carlo alla Triennale, "Parametro", n. 209, luglio-agosto, pp. 4-5.

Minimalismo e razionalismo, "Parametro", n. 209, luglio-agosto, pp. 8-9.

Periferia: la non città, "Verde Ambiente", n. 5, settembre-ottobre, pp. 40-41.

Considerazioni contestuali, "Parametro", n. 210, settembre-ottobre, pp. 6-7.

La facciata e lo stabilimento termale, "Parametro", n. 210, settembre-ottobre, pp. 3-6.

Note sul quartiere napoletano di Scampia, "Parametro", n. 211, novembre-dicembre, pp. 6-7.

Divagazioni su Giuseppe Terragni, "Parametro", n. 211, novembre-dicembre, pp. 7-9.

Dieci Conversazioni di Progettazione Architettonica, Alinea, Firenze.

1996

Giuseppe Terragni e la tradizione, "Materiali per comprendere Terragni e il suo tempo", vol. II, ed. Beta Gamma, Viterbo, pp. 149-154.

Il Movimento di Studi per l'Architettura, "Parametro", n. 212, gennaio-febbraio, pp. 5-7.

In materia di incarichi pubblici di progettazione, "Parametro", n. 213, marzo-aprile, p. 6.

Nuovo ospedale cattolico a Freetown (Sierra Leone), "Progettare per la Sanità", n. 33, maggio-giugno, pp. 35-39.

La facciata e lo stabilimento termale, "Architettura, Arte e Tecnica nella Storia Termale", ed. Fuggi Terme, pp. 43-52.

1997

Il Museo dell'Architettura di Ferrara, "Parametro", n. 217, gennaio-febbraio, pp. 4, 5.

Le case della grande pianura, "Parametro", n. 218, marzo-aprile, pp. 2-3 (recensione).

Publicazioni di progetti e realizzazioni:

1977

"Tecnica Ospedaliera", n. 10, ottobre, pp. 20-35.

1978

"Parametro", n. 129, agosto-settembre, pp. 56-60.

1981

"Parametro", n. 97, giugno, p. 55.

1983

Parole e linguaggio dell'architettura religiosa, Faenza ed., p. 134.

1984

"Notiziario Ordine Architetti di Reggio E.", n. 56, pp. 30 e ss.

"Parametro", n. 133, gennaio-febbraio, p. 7.

1985

"L'Architettura: cronache e storia", n. 355, maggio, pp. 330-337.

"Frames", n. 9, ottobre-dicembre, pp. 34-41.

"In Laterizio", n. 5, dicembre, pp. 44-45.

1986

La città termale e il suo territorio, Congedo, Lecce, p. 240.

1987

"L'Architettura: cronache e storia", n. 376, febbraio, pp. 106-111.

Archivio d'Architettura 1985, Officina, Roma, p. 339

"Abitare l'edilizia pubblica", a. I, n. 2, novembre-dicembre, p. 11

1988

Guida all'architettura moderna: Italia gli ultimi trent'anni, Zanichelli, Bologna, pp. 271-272

"Dossier di urbanistica e cultura del territorio", gennaio, pp. 77-78

Storia dell'Urbanistica: l'Europa del secondo dopoguerra, Laterza, Bari, p. 522

"Parametro", n. 169, novembre-dicembre, pp. 84-85

1989

E. Manfredini: Architetture '39-'89, Electa, Milano,

"Arte", Mondadori, dicembre, p. 46

"Parametro", n. 170, gennaio-febbraio, pp. 48-55

"Parametro", n. 175, novembre-dicembre, pp. 5, 73-78

Ampliamento e ristrutturazione Arcispedale S.M. Nuova, Centro Stampa Litograf 5, Reggio Emilia

1990

"Tecnica Ospedaliera", n. 3, marzo, pp. 46-55

"Spazio e Società", n. 50, aprile-giugno, p. 120

L'Architettura dell'Ospedale, Alinea, Firenze, pp. 480, 521

1991

"L'Architettura: cronache e storia", n. 426, aprile, p. 262

"Parametro", n. 185, luglio-agosto, p. 7

"Parametro", n. 187, novembre-dicembre, pp. 11-13

Guida all'architettura italiana del novecento, Electa, Milano, pp. 340-341

Itinerari reggiani d'architettura moderna, Alinea, Firenze, p. 164

1992

"L'Architettura: cronache e storia", n. 435, gennaio, pp. 17-22

"L'Architettura: cronache e storia", n. 441-442, luglio-agosto, pp. 504-510

Nuove Architetture Ospedaliere a Reggio Emilia, Coopsette, Reggio Emilia

"Progettare per la Sanità", n. 1, febbraio, pp. 30-33

"Progettare per la Sanità", n. 5, giugno, pp. 38-45

"Parametro", n. 191, luglio-agosto, pp. 66-75

"Parametro", n. 192, settembre-ottobre, pp. 67

1993

"L'Architettura: cronache e storia", n. 457, novembre, pp. 770-775

1994

"L'industria italiana del cemento", n. 684, gennaio, pp. 69-72

"Progettare per la Sanità", n. 24, marzo, pp. 18-28

"Polis", n. 1, giugno, pp. 79-84

"L'Architettura: cronache e storia", n. 467, settembre, pp. 598-605

Il rame sui tetti, Electa, Milano, p. 198

1995

Dieci Conversazioni di Progettazione Architettonica, Alinea, Firenze, pp. 40-52, 121, 150-152

"Materia", n. 20, pp. 78-82

"L'industria italiana del cemento", n. 699, maggio, pp. 304-313

"Parametro", n. 209, luglio-agosto, p. 9

"Parametro", n. 210, settembre-ottobre, pp. 67

"Edilizia Popolare", n. 241, settembre-ottobre, pp. 55, 62-66, 72-77

1996

"Progettare per la Sanità", n. 33, maggio-giugno, pp. 35-39

"Quaderno QUASCO", n. 26, dicembre, pp. 76-79

La Betulla Album, Galbedro editore, pp. 46-50, 193-195

1997

Storia dell'architettura italiana: il secondo novecento, Electa, Milano, pp. 166-168.

"Parametro", n. 220, luglio-ottobre, pp. 14-59

"L'industria italiana del cemento", n. 725, ottobre, pp. 803-807